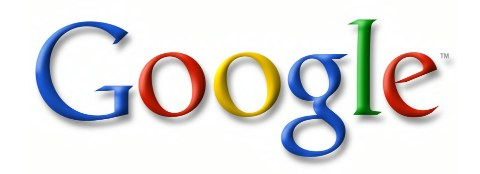


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

37532.7

Harvard College Library



BOUGHT FROM THE FUND
BEQUEATHED BY

Evert Jansen Wendell

CLASS OF 1882

of New York



LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

ANCIENS. — POÉSIE.

PROPRIÉTÉ DE MADAME AGASSE,
Rue des Poitevins, n°. 6.

PARIS. — IMPRIMERIE DE FAIN,
Rue Racine, n. 4, Place de l'Odéon.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J.-F. LA HARPE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME PREMIER.



PARIS.

BAUDOUIN FRÈRES, ÉDITEURS,

RUE DE VAUGIRARD, Nº. 17.

M DCCC XXVII.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

NOTICE HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE J.-F. LA HARPE.

NOTICE HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE J.-F. LA HARPE.

Jean-François La Harpe, auteur du *Cours de Littérature*, est né à Paris le 20 novembre 1739. Ses ennemis lui ont contesté son origine; il paraît néanmoins certain qu'il descendait d'une famille noble, mais pauvre, de Suisse, et que son père était capitaine d'artillerie au service de France. Orphelin dès son bas âge, il tomba dans une misère profonde, et, comme il l'avoue lui-même, vécut six mois des aumônes des sœurs de charité de la paroisse Saint-André-des-Arcs. Un respectable prêtre, l'abbé Asselin, principal du collége d'Harcourt, fut charmé de l'intelligence avec laquelle il lui récita quelques vers français; par ses soins le jeune La Harpe sortit de sa pénible situation; on l'admit au nombre des élèves du collége, et une bourse lui fut accordée. Des succès rapides justifièrent bientôt le choix du

protecteur et ses bontés : La Harpe obtint constamment les premières places dans les luttes classiques, et couronna sa rhétorique en remportant le prix d'honneur. Mais ses triomphes furent cruellement troublés par une accusation dont il s'est toujours vivement défendu. Une satire avait paru contre l'abbé Asselin, et La Harpe, déjà connu par la causticité de son esprit, fut signalé comme l'auteur du pamphlet. En vain protesta-t-il de son innocence; on le déclara atteint et convaincu d'une odieuse ingratitude; d'une affaire de collége on fit un crime d'état. Le lieutenant de police Sartine, prévenu par le bruit public, le fit arrêter, conduire à Bicêtre, et de là au Fort-l'Évêque où il resta cinq mois. Alors même qu'il eût été coupable, la punition eût encore excédé les bornes, puisqu'il s'agissait d'une faute d'écolier. S'il était innocent, comme il n'a cessé de le soutenir toute sa vie, on conçoit aisément que l'horrible injustice dont il fut victime, en révoltant son cœur, ait influé sur la direction de son talent, et contribué à donner à son caractère cette aigreur qui lui a été souvent reprochée.

La Harpe n'avait que vingt ans lorsqu'il débuta dans la carrière des lettres. Un genre encore nouveau en France, imité d'Ovide, et cultivé avec succès par Pope, était alors à la mode. Le poëte Colardeau, qui, dépourvu du génie de l'invention,

possédait du moins un brillant coloris de style, avait traduit heureusement l'épître d'*Héloïse à Abélard*, et tous les jeunes littérateurs, saisissant avidement cet exemple, composaient à l'envi des *héroïdes*. La Harpe en offrit successivement cinq au public. En tête des premières on lisait un court *Essai sur l'héroïde*. Entraîné par un penchant irrésistible vers la critique, l'auteur pesait le mérite d'Ovide; il proposait de faire sortir le genre de l'épître héroïque du cercle tracé par son créateur, en le consacrant à la peinture des grands caractères, des passions nobles, à la défense des grands intérêts de l'humanité. Les héroïdes de La Harpe servaient d'application à cette théorie.

Dans la première, Montézume adressait à Cortès les reproches d'un souverain outragé; il déroulait le sanglant tableau des cruautés des Européens, du fanatisme de leurs prêtres, armés de dogmes religieux dont ils abusent. Caton, dans la seconde, entretenait César des libertés de Rome que ce conquérant venait d'opprimer. Dans les autres, Annibal écrivait à Flaminius; Socrate mourant consolait ses amis, leur mettant devant les yeux les espérances du juste; Élisabeth de France exhalait ses plaintes, et s'adressait à don Carlos. Malheureusement le style et la composition de ces diverses héroïdes ne répondaient pas assez à l'intérêt du

sujet. La plupart n'étaient guère que des amplifications de collége. Si l'on ne remarquait dans la diction aucune faute de goût, les pensées étaient stériles et vulgaires : point de verve et de couleur poétique. Aussi le redoutable Aristarque de l'époque, Fréron, d'ailleurs indisposé par la tendance philosophique de l'auteur [1], le traita-t-il sans ménagement. Il lui annonça qu'avec beaucoup de travail il pourrait acquérir quelques qualités heureuses, mais point de génie.

Une double carrière s'ouvrait alors pour les jeunes écrivains qui aspiraient à la fois à la gloire et aux succès utiles : les concours académiques et le théâtre. La Harpe voulut parcourir l'une et l'autre. En 1762, il concourut pour le prix de poésie de l'Académie française, et son ouvrage, intitulé *le Philosophe des Alpes*, obtint un accessit. L'année suivante il débuta sur la scène nationale par la tragédie de *Warwick*, dont le brillant succès lui fit acquérir une célébrité prématurée. Sans être une production parfaite, cette tragédie pouvait surprendre dans un jeune homme de vingt-quatre ans. Tout l'ouvrage est sacrifié au principal personnage ; mais ce caractère est plein

[1] Ou peut-être pour tirer vengeance d'une satire anonyme, intitulée *Alétophile* ou *l'Ami de la Vérité*, publiée contre lui en 1758 (in-12 de 30 pages), et attribuée à La Harpe. — Voyez l'*Année littéraire*, tome VI, p. 88.

de vigueur et de franchise. Les scènes du quatrième acte, où Warwick se venge noblement des outrages d'Édouard, en relevant son trône, sont d'un grand effet, et surtout de cet effet d'héroïsme qui réussit toujours à la scène. Le caractère de Marguerite fut l'objet de quelques critiques; le dénoûment parut romanesque, et trop peu conforme à la vérité de l'histoire. La pièce néanmoins a survécu, parce que les beautés l'emportent sur les défauts.

Voltaire, quoique exilé, régnait alors, de son asile de Ferney, sur la république des lettres, et il n'était point de succès complet si l'on n'obtenait son suffrage. La Harpe s'empressa de lui offrir la dédicace de *Warwick*, et cette marque de déférence devint l'origine d'une liaison étroite et durable entre le grand écrivain et le jeune poëte. La Harpe entra en correspondance suivie avec Voltaire; invité à faire le voyage de Ferney, il s'y rendit plusieurs fois, y passant des mois entiers, y jouant avec sa femme la tragédie et la comédie. Dans cet échange de services d'une part, et de reconnaissance de l'autre, l'un fut le protecteur, l'autre le protégé; l'un s'appela le maître, l'autre l'élève; et telle fut l'indulgente amitié du premier pour le second, que celui-ci put tout risquer, et parvint à se faire pardonner jusqu'aux torts du caractère. Le susceptible vieillard écou-

tait son jeune ami avec bonté, aimait sa franchise, excusait ses témérités, s'amusait même de sa colère. La Harpe porta quelquefois la hardiesse jusqu'à corriger les rôles que Voltaire lui confiait dans ses pièces; et, loin de se fâcher, le grand homme applaudissait. S'étonnait-on de cette patience extrême, Voltaire répondait : « Il » aime ma personne et mes ouvrages. » Mais, et ceci paraîtra plus remarquable encore, La Harpe qui voulait que Voltaire lui-même respectât ses décisions comme des arrêts, ne pouvait supporter que l'on critiquât ses propres ouvrages. Un jour il lisait à son maître quelques scènes d'une tragédie qui lui avait coûté beaucoup de peine. « Petit, lui dit l'auteur de *Zaïre*, relisez-moi » toute cette scène, peut-être ai-je mal entendu. » La Harpe ayant recommencé la lecture, Voltaire voulut faire quelques observations. Le jeune poëte entra dans une violente colère, et s'oublia jusqu'à dire des injures à son protecteur. — « Ah! petit est en colère », s'écria Voltaire en riant de toutes ses forces. Heureusement on annonça le dîner. La conversation changea, et La Harpe, qui se livrait assez volontiers aux plaisirs de la table, revint par degrés de son emportement contre son maître.

Cette protection de Voltaire fut loin d'être inutile aux succès et à la fortune de La Harpe. Cou-

vert de l'ombre de ce grand homme, il acquit bientôt une place distinguée dans le parti philosophique. D'Alembert l'accueillit avec une bienveillance particulière. Les salons les plus célèbres s'ouvrirent pour le recevoir. Le cercle de ses relations s'étendit; il se fit des protecteurs; il gagna même quelques amis. Marié à une femme spirituelle qui paraissait à ses côtés sur des théâtres de société, il dut à cet exercice, alors, comme aujourd'hui, fort à la mode, une connaissance profonde de l'art de lire, et ce talent, rare à toutes les époques, contribuait à le faire rechercher dans les plus brillantes sociétés de Paris.

Cependant le succès de *Warwick* lui avait inspiré une grande confiance en lui-même. Ses censeurs, auxquels il répondit avec peu de mesure, lui prédirent qu'il ne surpasserait jamais son début, et malheureusement l'événement justifia trop cette prédiction. *Timoléon* et *Pharamond*, deux tragédies en cinq actes, n'obtinrent aucun succès: il en fut de même de *Gustave* qui ne fut joué qu'une fois. La Harpe publiait, à peu près à la même époque (1766), un volume de *Mélanges littéraires et philosophiques*, où l'on trouvait, à côté de quelques fragmens de poésie, des réflexions critiques sur Lucain. Ce morceau était particulièrement consacré à la réfutation des opinions de Marmontel, qui, traducteur de *la Phar-*

sale, n'avait pas craint d'associer le nom de Lucain à celui de Virgile. Mais si Marmontel exagérait le mérite de son auteur, La Harpe en exagérait les défauts, et le plaçait beaucoup trop bas.

Une suite non interrompue de triomphes académiques devait dédommager La Harpe de sa triple chute tragique. Dans l'espace de dix ans il remporta onze prix, dont neuf à l'Académie française, sans compter les *accessit*. On pourrait ajouter à ce nombre deux autres prix que son indiscrétion lui fit perdre.

En 1765, l'académie de Rouen avait proposé pour le prix de poésie *la Délivrance de Salerne*, ou *la Fondation du royaume des Deux-Siciles*. L'ouvrage de La Harpe fut couronné. Une pièce de vers de sa composition, intitulée *le Poëte*, réunit, l'année suivante, les suffrages de l'Académie française. En janvier 1767, il obtint le prix extraordinaire proposé pour ce sujet, *Sur les avantages de la guerre et de la paix*; et le 25 août de la même année, le prix d'éloquence fut décerné à son *Éloge de Charles V*. Il avait envoyé, en 1768, à l'Académie française, un poëme sur les *Avantages de la philosophie*, et en même temps il avait destiné un *Éloge de Henri IV* à l'académie de La Rochelle; mais ayant eu l'imprudence de faire, dans quelques salons, la lecture de ces deux ouvrages, et même la présomp-

tion de déclarer d'avance qu'il aurait le prix, ce fut avec justice que les deux sociétés savantes exclurent ces ouvrages du concours. En 1769, un prix de poésie lui fut accordé par l'académie des jeux floraux; son poëme était intitulé : *le Portrait du Sage*. L'Académie française couronna successivement, en 1771, son *Éloge de Fénélon*, et un Discours en vers, ayant pour titre *les Talens*; en 1772, son *Éloge de Racine*, et en 1773, son *Ode sur la Navigation*. Le concours ouvert par l'académie de Marseille pour l'*Éloge de La Fontaine*, donna lieu à un fait assez singulier. M. Necker, qui s'intéressait à la fortune de La Harpe, et qui ne doutait pas que celui-ci n'obtînt le prix, déposa une somme assez considérable, la destinant au vainqueur. Ses prévisions furent trompées; La Harpe n'eut que le premier *accessit*, et Chamfort, dont l'ouvrage fut couronné, profita, sans être tenu à la reconnaissance, d'une munificence qui ne lui était pas destinée. Mais La Harpe prit bientôt une éclatante revanche; deux prix et un *accessit* lui furent décernés en 1775; l'Académie française accorda le premier prix à l'*Éloge de Catinat*, le second aux *Conseils à un jeune poëte*, discours en vers, et l'*accessit* à une *Épître au Tasse*. Le concurrent de La Harpe en cette occasion, n'avait pas plus de modestie que son adversaire; il avait annoncé partout

qu'il obtiendrait le prix. C'était le fameux comte de Guibert, auteur de *l'Essai sur la Tactique*, et de la tragédie du *Connétable de Bourbon*, homme à bonnes fortunes, courtisan aventureux et brillant, et qui comptait la reine parmi ses protectrices. Le succès de La Harpe et la chute du *Connétable de Bourbon*, arrivée la veille même, portèrent au comte de Guibert un coup doublement sensible. Enfin, pour achever l'énumération des palmes académiques de l'auteur de *Warwick*, mentionnons son *dithyrambe aux Mânes de Voltaire*, qui fut envoyé au concours sous l'anonyme, La Harpe étant alors académicien lui-même, et qui lui fit obtenir, même au sein du fauteuil, la récompense destinée aux jeunes athlètes littéraires.

De ces nombreux morceaux académiques, il n'est guère resté que quelques *Éloges*, celui *de Fénélon*, celui *de Racine*, celui *de La Fontaine*. Le premier surtout sera toujours regardé comme un des ouvrages les plus parfaits qui soient sortis de la plume de La Harpe. Sans doute on n'y trouve ni ces touches vigoureuses, ni ces pensées fortes, ni ces traits éloquens qui transportent le lecteur. Mais les idées en sont toujours nettes et souvent ingénieuses; le style a du nombre, de l'onction, quelquefois même une grâce pénétrante. La critique a reproché aux panégyristes

de Fénélon un excès de sévérité envers Bossuet, et ce reproche n'est pas sans quelque fondement. Rien de plus déplorable sans doute que les débats qui se sont élevés entre deux grands écrivains du grand siècle; mais, sans décider de quel côté furent les premiers torts, et sans dissimuler tout ce qu'eurent d'amer et de cruel les formes employées par l'évêque de Meaux, il était au moins téméraire de mettre dans une balance inégale deux génies également admirables dans leur genre, et qui ont rendu des services équivalens à l'église gallicane et à la littérature.

Puisque nous parlons avec quelque détail de l'*Éloge de Fénélon*, nous ne devons pas omettre un fait curieux qui peut servir à l'histoire de l'époque. Un ministre ignorant, le chancelier Maupeou, instrument lui-même de quelques fanatiques, dénonça cet *Éloge* au conseil d'état; et, par arrêt du 21 septembre 1771, ce conseil ordonna la suppression de l'ouvrage, honoré des suffrages de l'Académie française, avec défense de le vendre, distribuer, réimprimer, à peine de 500 livres d'amende, et de telle autre punition qu'il appartiendrait. Un article du règlement de l'Académie, fait en 1671, portait que, pour être admise au concours, toute pièce devait être revêtue de l'approbation de deux docteurs de la Faculté de Paris. L'arrêt du conseil d'état fit

revivre cet article depuis long-temps tombé en désuétude. Cette persécution produisit l'effet ordinaire, elle donna un prix nouveau à l'ouvrage qui en était l'objet.

L'*Éloge de Racine* et celui de La Fontaine sont d'un bon écrivain, et offrent souvent l'alliance de la grâce et du goût. Une diction pure, mais rarement animée, des doctrines littéraires toujours sûres, de l'élégance et une grande sagesse de composition caractérisent les autres *Éloges* de La Harpe. Quant à ses discours en vers, à ses odes, on y remarque l'heureuse absence de l'exagération et du faux goût, mais aussi l'absence fâcheuse de l'élévation et de la chaleur. Voici le jugement qu'en a porté Diderot dans son style de missionnaire, et avec cette incohérente énergie qui le distingue : « Il coule, mais il ne bouillonne point ; il n'arrache point sa rive, et n'entraîne avec lui ni les arbres, ni les hommes, ni leurs habitations ; son ton est partout celui de l'exorde..... Rien ne lui bat sous la mamelle gauche..... ; » et dans un autre passage, à l'occasion de son discours en vers sur *les Talens*. « Cela commence froidement, continue et finit froidement ; ce sont des vers enfilés les uns au bout des autres. C'est une eau fade qui distille goutte à goutte..... »

Les succès que La Harpe obtenait dans la lice académique ne lui faisaient point oublier le

théâtre. Il avait, en 1770, composé le mieux écrit de ses ouvrages dramatiques, *Mélanie ou la Religieuse*, drame en trois actes et en vers, où il s'était efforcé de signaler l'abus des vœux monastiques, et leur danger, quand l'autorité paternelle agit seule où devrait parler la vocation. Ce n'était pas la première fois que La Harpe s'exerçait sur ce sujet digne de toute l'attention du moraliste et du philosophe. Le poëte Barthe ayant publié une *Lettre de l'abbé de Rancé à un ami*, écrite de son abbaye, La Harpe composa en 1767, la *Réponse d'un Solitaire de la Trappe à la Lettre de l'abbé de Rancé*, et tel était le mérite de cette héroïde dirigée tout entière contre les vœux monastiques, que Voltaire ne dédaigna pas d'y ajouter une préface. Un autre morceau en prose, *le Camaldule*, fut composé dans le même but. *Mélanie*, qui suivit ces deux ouvrages, ouvrait une carrière nouvelle à l'art dramatique. A une époque où la société marchait à grands pas vers toutes les réformes, la philosophie, qui avait préparé et qui secondait cette impulsion, crut faire une chose utile et nouvelle en mettant sur la scène l'intérieur d'un couvent, des religieuses, un prêtre. Mais les scrupules s'opposaient à ce que la représentation d'un tel ouvrage fût alors permise, et ce n'est qu'en 1793 que *Mélanie* comparut devant le parterre. La Harpe se con-

sola des rigueurs de la censure dramatique, en faisant de nombreuses lectures de sa pièce. Plusieurs fois elle fut représentée sur le petit théâtre de M. d'Argental, et l'auteur remplissait avec un vrai talent le rôle du curé. Voltaire, qui ne ménageait pas, comme on sait, l'éloge à ses amis, lui écrivait : *L'Europe attend Mélanie*; mais en même temps, s'il faut en croire le récit de Grimm, il disait, dans les épanchemens de l'intimité : « Cela n'est pas très-bon ; cela réussira pourtant, c'est un drame, et l'on aime aujourd'hui les drames à Paris. »

« On prétend, dit un biographe, que La Harpe puisa le sujet de *Mélanie* dans une aventure affreuse et récente, et qu'il se plut à y retracer les vertus de son bienfaiteur, M. Léger, curé de Saint-André-des-Arcs. » Quoi qu'il en soit, considérée comme œuvre dramatique, *Mélanie* n'est pas une production irréprochable. Le caractère de M. de Faublas est d'une dureté qui révolte; le curé promet d'agir et n'agit point ; tout se passe en conversations, et le dénoûment qui consiste à faire prendre du poison à Mélanie, sans que l'auteur explique comment elle a pu se le procurer, est à la fois invraisemblable et vulgaire. Le vrai mérite de l'ouvrage est dans le style, qui, dénué de force, est constamment élégant et facile.

D'autres travaux occupaient le laborieux écrivain. Voulant s'exercer dans l'art des traducteurs, et pour plaire, dit-on, à M. le duc de Choiseul, il entreprit de traduire la *Vie des douze Césars*, de Suétone, et bientôt il mit au jour une version élégante, mais infidèle, de cet ouvrage. Les nombreux contre-sens qui déparent cette version ont fait supposer que La Harpe avait oublié, ou n'avait jamais bien su le latin; mais cette opinion ne paraît pas fondée, et il est plus juste de penser que les défauts de la traduction française de Suétone doivent être attribués uniquement à la rapidité avec laquelle cette traduction a été achevée.

Prôné par les philosophes, exalté par des succès multipliés, La Harpe jouissait d'une grande réputation à l'âge où d'autres commencent à écrire; mais comme il était inflexible pour les autres, et sa critique ne ménageant personne, on ne lui pardonnait aucun écart. Fréron le nommait le *Bébé de la littérature*, faisant allusion au nain du roi de Pologne. Un adepte des anti-philosophes, Gilbert, le poursuivait de ses vers sanglans: on empoisonnait ses triomphes; on redoublait l'amertume de ses disgrâces. Ainsi, le peu de succès qu'obtint la tragédie de *Menzicoff*, représentée, en 1775, à la cour, mais qui ne put être jouée à Paris, ayant été presque immédiatement suivi de son admission à l'Aca-

démie française, on trouva plaisant de le représenter

> Tout meurtri des faux pas de sa muse tragique,
> Tombant de chute en chute au trône académique[1].

Sa réception à l'Académie française, à la place de Colardeau, est du 20 juin 1776. Le discours qu'il prononça parut digne de son talent. Il y examinait la question alors importante de savoir si la fréquentation des hommes de cour est plus avantageuse que préjudiciable aux hommes de lettres. Comme Vaugelas, qui a traité la même question dans le discours qui précède ses Remarques sur la langue française, La Harpe estime que cette fréquentation contribue à épurer le goût des écrivains, et les familiarise avec le bel usage. Marmontel lui répondit au nom de la compagnie, et, sans s'écarter des convenances, il donna à La-Harpe des avis indirects sur le danger des discussions violentes, et sur le danger plus grand de se livrer avec trop d'abandon aux mouvemens d'un amour-propre déréglé. L'auditoire comprit et compléta la leçon par ses applaudissemens redoublés.

On est convenu de dire que le fauteuil académique est un lieu de repos, dans lequel les patri-

[1] GILBERT. — Satire intitulée : *Mon apologie.*

ciens de la littérature s'endorment sur la foi de leurs lauriers. Jamais académicien ne donna un démenti plus formel que La Harpe à ce préjugé populaire. Sa fortune, il est vrai, encore plus qu'incertaine, ne lui permettait pas de se livrer à un sommeil qui d'ailleurs ne se fût guère accordé avec l'extrême activité de son esprit. Aussi le voit-on partager sa journée entre des travaux de plus d'un genre, faisant marcher de front les occupations lucratives et les études d'imagination. Forcé de renoncer aux discours académiques dont il était désormais le juge, il se livra plus ardemment que jamais à la polémique littéraire, prononçant dans les nombreux articles qu'il envoyait aux recueils périodiques, des arrêts toujours avoués par le goût, mais aussi toujours amers et tranchans dans l'expression. En même temps il publiait sur la version interlinéaire de d'Hermilly une traduction assez médiocre *des Lusiades* : il poursuivait une correspondance littéraire entreprise dès 1774 avec le grand-duc de Russie, par l'intermédiaire du comte Schowaloff, et répandait dans tous les cercles une foule de poésies légères dans lesquelles il faisait preuve de facilité, de goût et d'un talent véritable, quoique fort inférieur à celui de Voltaire. Le morceau le plus remarquable en ce genre, qui soit sorti de sa plume, est *l'Ombre de Duclos*, satire ingénieuse

où l'auteur met en scène Duclos et l'abbé de Bois-Robert, et leur prête dans les Champs-Élysées un entretien satirique; les écrivains médiocres et surtout les ennemis de La Harpe sont assaillis de traits mordans, d'épigrammes piquantes, dans cette conversation spirituelle où l'auteur n'oublie qu'une fois, pour attaquer Linguet, son ennemi irréconciliable, le ton d'Horace et de Boileau. *Tangu et Félime*, autre poëme de La Harpe, est une production érotique dont les images voluptueuses ne sont ni sans grâce ni sans poésie. Une *Épître au comte de Schowaloff, sur les effets de la nature champêtre et sur la poésie descriptive*, se fait remarquer par la richesse du coloris et par une grande variété de formes et de tons. Parmi les pièces les plus courtes on distingue une romance devenue populaire, *O ma tendre musette!* Le succès que La Harpe obtenait dans ces compositions a fait penser que son talent l'appelait particulièrement vers ce dernier genre. On a retenu cette boutade de l'abbé Delille, qui, un jour importuné d'entendre vanter les odes de La Harpe, s'écria:

> De l'admiration réprimez le délire;
> Parlez de sa *musette* et non pas de sa lyre.

La Harpe s'essayait encore dans les traductions en vers des poëtes anciens. Aiguillonné sans doute

par le succès de la traduction des Géorgiques, il jeta d'abord les yeux sur Tibulle et Lucrèce. L'élégie *Divitias alius*, etc., qu'il a rendue en vers libres, a été insérée depuis dans son *Cours de littérature*. On connaît également de La Harpe quelques fragmens philosophiques traduits de Lucrèce, des odes traduites d'Horace, des morceaux de Sophocle et d'Euripide. Mais il paraît que la perfection de ces modèles le rebuta, et qu'il choisit définitivement *la Pharsale* de ce même Lucain qu'il avait traité si rigoureusement quinze ans plus tôt, et dont il traduisit, en les abrégeant, le 1er., le 2e., le 7e. et le 10e. chant. Toujours critique et réformateur, La Harpe n'a point prétendu dans cette version au mérite de la fidélité. Il traite Lucain en écolier, resserre une foule de passages, en étend quelques autres, supprime entièrement ceux-ci, intervertit dans ceux-là l'ordre des idées, l'enchaînement des images. L'effet de ces altérations n'est pas difficile à prévoir ; Lucain, un peu surchargé d'embonpoint dans le texte, est devenu un squelette dans la traduction. Il a perdu quelques longueurs, mais son énergie est morte ; la vigueur des pensées, cette imagination étincelante qui, au milieu de ses écarts, rencontre des traits si magnifiques ; cette poésie de style qui vivifie les détails les plus arides, tout s'est affaibli, tout est énervé, tout a disparu. Ainsi le géant Shakspeare,

n'est plus dans nos imitations françaises qu'un nain qui perd, avec ses difformités, cet aspect imposant, cette puissante énergie qui, dans l'original, exercent sur notre imagination un inconcevable mais néanmoins irrésistible empire. La version abrégée de *la Pharsale* offre toutefois de beaux vers et quelques tirades remarquables.

Une autre traduction, celle de la *Jérusalem délivrée*, partageait les loisirs de La Harpe; mais il ne poussa que jusqu'au huitième chant cette difficile entreprise qui ne réussit pas au gré de son attente. La Harpe, qui n'avait point l'énergie de Lucain, manquait également de la flamme et du brillant éclat du Tasse. Il était réservé à un poëte de notre siècle d'enrichir enfin notre littérature d'une version digne à la fois de la France et du poëte de Ferrare.

Voltaire venait de mourir, accablé de gloire et d'années; La Harpe commit la faute grave de manquer de respect pour la cendre à peine refroidie de son maître et de son bienfaiteur. Il publia dans le *Mercure* une critique amère jusqu'à l'injustice de *Zulime*, tragédie imparfaite d'un grand poëte dont La Harpe, plus que tout autre, devait vénérer la mémoire. Cette inconvenance excita au plus haut degré le mécontentement public; on accusa La Harpe d'ingratitude; et, ce qu'il y a de pis, on attribua sa conduite à des

motifs d'amour-propre blessé, à des calculs d'intérêt indignes d'un honnête homme. Lors de son dernier voyage à Paris, en 1778, Voltaire, après avoir entendu la lecture des *Barmécides*, avait dit à La Harpe : « Mon ami, cela ne vaut rien; » la tragédie ne passera jamais par ce chemin-là. » Et l'irascible écrivain s'était trouvé offensé de la franchise du grand homme. L'auteur de *la Henriade*, en mourant, fit un testament dans lequel il laissa à plusieurs gens de lettres, ses amis intimes, des marques positives de son attachement envers eux. Le nom de La Harpe ne se trouvait pas sur ce testament; et cet oubli sembla lui être très-sensible. Ce fut à ce double motif que la malignité attribua l'article sur *Zulime*. L'auteur sentit la nécessité de détruire de si fâcheuses impressions; et il publia successivement trois ouvrages en l'honneur de son maître : *l'Éloge de Voltaire*, morceau qu'il écrivit avec le plus grand soin; un *Dithyrambe aux mânes de Voltaire*, qui fut couronné sous l'anonyme par l'Académie française, et enfin les *Muses rivales* ou l'*Apothéose de Voltaire*, pièce dramatique représentée avec un grand succès. Ce triple témoignage de sa reconnaissance envers le patriarche de Ferney, lui parut suffire pour répondre à ses accusateurs.

Les ouvrages dramatiques se multiplièrent bientôt sous sa plume. Aux *Barmécides*, repré-

sentés douze fois en 1778, succédèrent *Jeanne de Naples* (1781), *Molière à la nouvelle salle, ou les Audiences de Thalie* (1782), *les Brames* (1783), *Philoctète* (1783), *Coriolan* (1784), et *Virginie* (1786). Le sort de ces divers ouvrages fut extrêmement varié. Les *Brames* éprouvèrent une chute complète; *Jeanne de Naples* eut un demi-succès; *Coriolan* et *Virginie* réussirent; et *Philoctète*, tragédie en trois actes, traduite presque littéralement de Sophocle, obtint, grâces au poëte grec et à l'acteur Larive, un succès d'enthousiasme. *Molière à la nouvelle salle*, pièce de circonstance, ne pouvait tomber. Nous ne parlons point de *Barnevelt*, drame imité du *Marchand de Londres* de Lillo, parce que cette pièce, non représentée, ne fut pour ainsi dire qu'une étude.

Ce serait ici le lieu de résumer les diverses opinions des critiques sur La Harpe, comme poëte tragique. Plus exact que puissant, plus correct que vigoureux, son théâtre, comme ses poésies, ne s'élève pas au delà d'une certaine mesure. L'invention en est le côté faible; les mœurs y sont médiocrement observées; et, en général, les combinaisons, les ressorts et les caractères manquent d'originalité et d'énergie. Tout, au reste, n'est pas à dédaigner dans les pièces de La Harpe. Sans compter *Warwick*, que l'on s'accorde à regarder comme son chef-d'œuvre, il y a de fort belles

scènes dans *Mélanie*, dans *Coriolan*, dans *Virginie*, et *Philoctète* est à peu près irréprochable. La Harpe, se jugeant lui-même, a dit, avec une modestie qui ne lui est pas ordinaire : « Si je n'ai » pas contribué aux progrès de l'art dramatique, » on ne peut m'accuser du moins d'en avoir ac» céléré la décadence ; » et cette opinion est d'une justesse remarquable.

Sa fortune était toujours précaire ; il chercha à l'assurer par des entreprises de librairie. Ce fut ainsi que s'exécuta sous ses yeux l'*Abrégé de l'Histoire générale des Voyages*, recueil composé d'après le grand ouvrage de l'abbé Prévost, que La Harpe réduisit à de justes proportions. Cette collection, dont il ne fut que le rédacteur principal, remarquable dans quelques parties, très-négligée dans toutes les autres, lui rapporta ce qu'il en attendait, des profits honnêtes et peu de gloire.

Jusqu'ici l'on a vu La Harpe, comme poëte et comme prosateur, ne s'élever, malgré ses couronnes académiques et ses succès au théâtre, qu'à une hauteur médiocre, et rester sensiblement inférieur à ce petit nombre d'écrivains d'élite qui ont attaché leur nom au dix-huitième siècle. Sa réputation de critique, quelque étendue qu'elle puisse être, n'est encore fondée que sur des fragmens détachés, sur des articles insérés au *Mercure*,

dont il avait obtenu la direction, ou publiés dans quelques autres recueils littéraires. Cette réputation va s'établir sur un grand ouvrage, et La Harpe entre enfin dans une carrière où il ne doit être vaincu ni même égalé par personne, la seule qui doive assurer à son nom une véritable supériorité. Il commence son *Cours de Littérature.*

L'origine de ce grand monument littéraire est due à une circonstance étrangère à La Harpe, et la pensée primitive ne lui appartient qu'à demi. Quelques amis des lettres venaient de créer, sous le nom de *Lycée,* un établissement littéraire et scientifique, dont l'infortuné Pilâtre de Rozier avait pour ainsi dire jeté les premiers fondemens dans la création de son *Musée.* Il fallait un professeur de littérature française, et les propriétaires du Lycée jetèrent les yeux sur La Harpe. Ainsi, de simples leçons, lues en public, furent le commencement d'un immense ouvrage qui, malgré ses imperfections, est encore le meilleur cours de littérature qui existe en aucune langue. Les suffrages nombreux que réunirent les premières lectures de La Harpe le soutinrent dans une carrière où il s'était jeté sans en avoir mesuré l'étendue. L'édifice fut construit pièce à pièce, et peut-être doit-on attribuer à cette nécessité de position l'impossibilité où se trouva l'auteur d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de son travail,

l'espèce de désaccord qui règne dans plusieurs de ses parties, la disproportion respective de certains articles, et les trop fréquentes répétitions que la critique a relevées dans le *Cours de Littérature*.

La Harpe partageait son temps entre la rédaction de ce *Cours* et celle du *Mercure*, lorsque la révolution éclata. Il avait figuré trente ans parmi les hommes qui appelaient de tous leurs vœux d'inévitables réformes ; sa jeunesse et sa maturité avaient été nourries des maximes philosophiques ; comment n'eût-il pas cédé avec enthousiasme à l'entraînement universel ? La Harpe adopta la révolution avec la chaleur qu'il portait dans tout ; peu d'hommes s'y précipitèrent avec plus de franchise et même de passion. Sous son influence, le *Mercure* devint le centre des nouvelles idées ; La Harpe se hâta de le métamorphoser en journal politique ; il prit l'engagement public de faire le relevé de toutes les iniquités ministérielles, et des nombreux assassinats juridiques commis par les parlemens. En 1791, à l'occasion de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, il fit reprendre *les Muses rivales* ; et, sacrifiant aux passions du temps, il poussa le zèle jusqu'à supprimer quelques vers favorables à Louis XVI, tombé alors dans la disgrâce populaire, à la suite du voyage de Varennes. A ces vers l'auteur substitua une tirade de circonstance. Apollon, l'un des per-

sonnages de la pièce, après avoir raconté l'outrage fait à la cendre de Voltaire, auquel l'intolérance disputa un tombeau, poursuit en ces termes:

Le destin à mes yeux rapproche l'avenir;
L'avenir m'est présent, et déjà se consomme
L'ouvrage que long-temps prépara ce grand homme.
Vous, enfans du génie, admirez son pouvoir.
Voltaire a le premier affranchi la pensée;
Il instruisit la France, à le lire empressée,
La France aux nations a montré leur devoir.
Tous les droits sont remis dans un juste équilibre;
Le peuple est éclairé; l'homme pense; il est libre.
Il rejette ses fers dès qu'il connaît ses droits;
Il n'a plus de tyrans dès qu'il connaît les lois:...
Quel contraste ce jour à nos regards expose!
L'outrage fut honteux: que le retour est beau!
Celui qu'on privait d'un tombeau,
Voltaire, obtient l'apothéose!
Sur un char de triomphe il entre dans Paris.
Quel appareil pompeux! quel concours! La patrie
L'appelle, et tend les bras à cette ombre chérie.
De la Bastille en poudre il foule les débris....
O Calas! ô Sirven! sortez de la poussière,
Innocens opprimés qu'il servit constamment,
Pour qui sa voix parla devant l'Europe entière,
Jouissez encore un moment.
Vous, serfs du mont Jura, ce jour est votre fête;
Il adoucit le joug que vous avez porté:
Il voulut le briser; agitez sur sa tête
Le bonnet de la liberté!
Que le fanatisme rugisse!
Que le despotisme pâlisse!
Que de ces deux fléaux l'univers soulagé
Répète un même cri, qui partout retentisse:
« Le monde est satisfait; le grand homme est vengé! »

Cet enthousiasme de La Harpe, en faveur d'une révolution qui avait électrisé tous les Français, se justifiait par la bonne foi et le désintéressement. Sans briguer ou remplir aucune fonction publique, il se bornait à propager, par ses discours et par ses écrits, les principes républicains. Les événemens qui se pressèrent si rapidement depuis les derniers mois de 1791 jusqu'au 10 août 1792, frappèrent ses yeux, étonnèrent son cœur, mais ne parurent point altérer sa conviction. Il ne recula même pas devant l'obligation d'adopter le signe de ralliement des plus ardens démagogues. On le vit professer en bonnet rouge; et ce fut le front couvert de cet insigne révolutionnaire, qu'au moment où quelques scélérats massacraient dans les prisons de Paris, il lut à l'ouverture du Lycée un hymne républicain devenu fameux, dont on a retenu les vers suivans :

La politique habile en complots odieux
A tendu dans les cours ses rets insidieux;
Elle a de toutes parts jeté le cri d'alarmes,
Et le lâche intérêt a partout cimenté
La ligue des tyrans contre l'humanité....
. . . .
Soldats, avancez et serrez;
Que la baïonnette homicide
Au-devant de vos rangs, étincelante, avide,
Heurte les bataillons par le fer déchirés.
Le fer! amis, le fer! il presse le carnage;
C'est l'arme du Français, c'est l'arme du courage;

L'arme de la victoire, et l'arbitre du sort!
Le fer! il boit le sang! le sang nourrit la rage!
Et la rage donne la mort!...

. . . .

Pour moi, par les neuf sœurs nourri loin des alarmes,
Si mes jours sont usés dans l'étude des arts,
Si ma main, étrangère aux fatigues de Mars,
Est trop faible déjà pour le fardeau des armes,
Du moins, pour mon pays brûlant d'un saint amour,
Du moins, je veux qu'on dise un jour,
Que, chantant les vengeurs de la France insultée,
J'eus l'âme et la voix de Tyrtée.
Toujours de l'esclavage à mes yeux présenté
J'ai repoussé l'ignominie.
Mes derniers vœux seront contre la tyrannie,
Et mon dernier cri, liberté!

Tels étaient encore les sentimens politiques de La Harpe à une époque où la révolution, poussée hors de son cercle par les résistances, déployait sa plus sanglante énergie. Il demeura libre, et continua de rédiger le *Mercure* dans le sens révolutionnaire pendant le procès du roi, et jusqu'au moment où la terreur fut mise à l'ordre du jour. Alors, soit qu'il eût donné quelques regrets aux victimes, soit qu'il eût parlé sans ménagement du talent littéraire de Robespierre, comme le prétendent plusieurs biographes, il fut arrêté et conduit au Luxembourg. Il y entra philosophe, incrédule, républicain, le bonnet rouge sur la tête; il en sortit pénitent et converti. Comment s'accomplit cette métamorphose presque miraculeuse?

Les uns disent que l'éloquence persuasive d'un évêque, son compagnon d'infortune, opéra cette cure désespérée. S'il faut en croire le récit de La Harpe lui-même, ce fut la lecture de l'*Imitation* qui toucha son cœur. Il lisait un jour cet ouvrage dans un but purement littéraire et mondain; ses yeux s'arrêtèrent par hasard sur ces paroles: « Me » voici, mon fils; je viens à vous parce que vous » m'avez invoqué. » Et comme frappé d'une illumination subite, il s'attendrit, fit un retour sur lui-même, pleura, et fut converti. D'une incrédulité presque absolue il passa, sans transition, à une foi vive et entière. Renonçant aux travaux profanes, il s'imposa, comme une pénitence, la traduction du *Psautier*. Cet ouvrage fut rapidement achevé, et il plaça en tête un discours très-bien fait *sur l'esprit des livres saints et des prophètes*; mais ce livre, qu'il donna gratuitement au libraire Migneret, n'obtint qu'un médiocre succès.

La chute de la puissance décemvirale, au 9 thermidor, rendit la liberté à La Harpe; et le mouvement de réaction dont cette journée fut suivie était trop favorable à la manifestation de ses nouvelles opinions, pour qu'il ne se hâtât pas de les répandre. Rentré au Lycée, il reprit son cours de littérature; mais si les principes de goût de l'auteur étaient toujours les mêmes, le but philosophique avait disparu. La Harpe ne laissa échap-

per aucune occasion d'exposer sa profession de foi religieuse, et de poursuivre comme athée, comme meurtrière, comme détestable cette révolution qu'il avait aimée, enveloppant dans une proscription universelle, et les philosophes qui l'avaient préparée, et les écrivains qui étaient sortis de ses orages, et les hommes qui avaient mêlé leur nom à ses fastes. Le langage révolutionnaire lui-même ne lui parut pas au-dessous de ses critiques, et plus d'un épisode, dans son *Cours de littérature*, est consacré à la critique du style des orateurs de cette époque, où l'on s'occupait bien moins des mots que des choses. Une brochure intitulée : *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, reproduite dans son *Cours*, peut donner une idée de la modération de La Harpe devenu dévot. On y reconnaîtra que si la religion avait touché son cœur, elle avait manqué de pouvoir contre l'amertume de son esprit, et la violence de son caractère.

Cette conversion, qui eût été respectée si elle avait été modeste, devint l'objet de sarcasmes et de railleries multipliés, en raison même des exagérations de La Harpe, qui, par zèle, nuisait au succès de sa cause. On rapprocha sa conduite antérieure de sa conduite présente, ses liaisons avec les philosophes, de ses invectives contre la philosophie; Chénier lui donna un rôle dans sa

satire des *Nouveaux Saints*. Dans une épigramme sanglante sur La Harpe et sur Naigeon qui faisait trophée de son athéisme, le même Chénier attaqua un double fanatisme, celui de la dévotion et celui de l'incrédulité.

Cependant le nouveau parti que La Harpe avait adopté n'était pas sans périls. Il ne se borna pas à parler, il voulut agir. Il courut des dangers personnels au 13 vendémiaire, où il fut remarqué dans les clubs et parmi les sectionnaires les plus ardens. On le vit, sous le Directoire, livrer un combat journalier contre les autorités publiques, et les poursuivre de ses accusations dans le *Mémorial*, journal de l'opposition royaliste, qu'il rédigeait avec MM. de Fontanes et de Vauxcelle. La ruine du parti qu'il servait devait entraîner la sienne; inscrit sur la liste des proscrits au 18 fructidor, il échappa à la déportation en se réfugiant à Corbeil chez une amie qui lui prodigua les soins les plus affectueux. Il est juste de dire que Chénier et M. François de Neufchâteau s'opposèrent à cette rigueur envers un vieillard et un homme de talent; et nous devons ajouter que le Directoire connut et respecta sa retraite. La Harpe se livrait tour à tour, dans la solitude forcée où il vivait, aux exercices pieux et aux compositions littéraires. Ce fut là qu'il écrivit la portion de son *Cours de Littérature* sur la *Philosophie du dix-*

huitième siècle, et un poëme sur le *Triomphe de la Religion.*

Il reparut au 18 brumaire ; le premier consul l'accueillit, en obtint quelques éloges, mais ne put, dit-on, parvenir à lui faire accepter une pension de 4,000 francs. La Harpe sembla quelque temps ne s'occuper que de son *Cours de Littérature*, dont le succès ne se démentait pas. Mais bientôt, trop docile aux conseils d'un amour-propre sans bornes, oubliant, et ses nouveaux principes, et le soin de son repos, il livra au public les premiers volumes de sa correspondance littéraire avec le grand-duc de Russie, écrite avant sa conversion. Cette correspondance formait une étrange disparate avec les sentimens dont il ne cessait de se parer. L'amertume, l'injustice avec lesquelles il s'exprime à l'égard de tous ses rivaux, de Voltaire lui-même, une teinte d'égoïsme répandue sur toutes ses réflexions, et surtout de nombreux sarcasmes contre la religion, donnaient, il faut le dire, une fâcheuse opinion de son caractère et de sa sincérité ; aussi les réclamations devinrent-elles générales. Un anonyme publia une *Correspondance turque, pour servir de supplément à la correspondance russe;* et cet ouvrage eut presque aussitôt une seconde édition. C'était une satire sanglante de toute la vie de La Harpe. On y rassemblait curieusement toutes les

anecdotes fâcheuses répandues sur son compte; on portait sur sa personne et sur ses ouvrages les jugemens les plus rigoureux; et cependant La Harpe n'avait publié que les deux premiers volumes de sa correspondance. Le scandale devait être, après sa mort, complété par l'avidité d'un spéculateur qui a mis au jour les derniers volumes de cet ouvrage, volumes où l'on trouve moins de talent et plus encore de passion et d'injustice.

Le passage suivant, *du Tableau de la littérature*, par Chénier, contient un jugement sévère, mais malheureusement trop juste, sur la correspondance russe.

« La Harpe, dans sa gazette payée qu'il appelle Correspondance, sacrifie tous les écrivains de son siècle à une seule idole, c'est lui-même. J.-J. Rousseau est le plus ingénieux des sophistes et le plus éloquent des rhéteurs; Buffon prononce à l'Académie française deux discours du plus mauvais goût; les Éloges que lit d'Alembert ne sont que des *Ana* rédigés par un homme d'esprit; Thomas est monotone; trois prix remportés par M. Garat ne l'empêchent pas d'être plus fait pour la philosophie que pour l'éloquence, encore s'agit-il uniquement de la philosophie moderne. Condorcet ne peut s'élever à l'éloge oratoire, et l'on a tort de l'appeler un beau génie; mais il existe un homme, un seul homme qui mérite d'être

ainsi nommé, qui n'est ni philosophe comme M. Garat, ni monotone à la manière de Thomas; qui ne fait point des *Ana* d'homme d'esprit comme d'Alembert, qui n'est point de mauvais goût comme Buffon, encore moins rhéteur éloquent et sophiste ingénieux comme J.-J. Rousseau. Dans la carrière dramatique, De Belloi, Le Mierre, Colardeau, Saurin, Chamfort, font très-mal de réussir, et leurs succès sont arrangés; M. Ducis abuse du pathétique; un seul homme qui n'arrange point de succès et qui n'abuse de rien, soutient l'honneur de la scène tragique; *les Barmécides*, *Jeanne de Naples*, *les Brames*, tempèrent les émotions trop fortes qu'avaient causées *Gabrielle de Vergy*, *Œdipe chez Admète*, *Macbeth*, *le roi Léar*. Les poésies légères n'offrent plus cette politesse aimable qui les ornait dans le bon temps; heureusement la France possède encore un seul homme aimable et poli, qui fait des couplets sur l'air de *la Baronne*, sur l'air *de Joconde*, sur l'air *des Folies d'Espagne*, sur l'air, *Réveillez-vous, belle endormie*; des vers galans pour madame de Genlis, et beaucoup de gentillesses du même genre, qui n'est pas assurément celui de Voltaire. Le croirait-on? ce Voltaire à qui La Harpe devait tant de respect et de tendresse est pourtant loin d'être épargné dans l'impitoyable gazette. Ses dernières tra-

gédies, si l'on en croit le censeur, n'offrent pas une scène remarquable. *On devrait lui dire, comme à l'archevêque de Grenade : Monseigneur, plus d'homélies. Il pourrait finir comme Jean Leclerc, qui, ne cessant d'écrire malgré la vieillesse, corrigeait tous les jours une épreuve qu'on jetait au feu dans son antichambre....* Comment La Harpe a-t-il publié son étrange correspondance ?.... On voit, par son exemple, en quels égaremens le délire de l'amour-propre peut entraîner un homme de mérite et d'un mérite très-distingué, car on doit la justice à ceux même qui furent constamment injustes. Si La Harpe se rendit malheureux en éprouvant le besoin de haïr, il faut le plaindre sans contester le talent dont il a fait preuve. Ses dédains affectés, ses jalousies réelles s'oublieront avec les productions médiocres où il lui a plu d'en consigner le témoignage; mais une foule de morceaux judicieux, dans les premiers volumes de son *Cours de Littérature*, quelques éloges d'hommes illustres morts depuis long-temps, d'estimables discours en vers, sa traduction du *Philoctète* de Sophocle, *Warwick*, et surtout le drame de *Mélanie*, tels sont les ouvrages qui soutiendront sa réputation, malgré les nombreux efforts qu'il semble avoir faits pour la compromettre et même pour la détruire. »

La fin de ce morceau servira de correctif à ce que le commencement a pu offrir d'amer et de rigoureux. Le véritable titre en effet de La Harpe, celui qui attache irrévocablement son nom à la littérature française, c'est ce vaste *Cours* dans lequel il a su répandre tant de vues et d'instruction. Si les chapitres consacrés aux auteurs contemporains de La Harpe manquent trop souvent de modération et de justice, si l'auteur, trop préoccupé de ses nouvelles idées, livre à la philosophie des combats acharnés, quoique assurément fort peu redoutables; si la proportion des matières n'est pas toujours exactement observée; si l'histoire et la littérature mêlée, si la littérature étrangère, sont absolument omises ou négligées, d'un autre côté, les considérations du professeur sur les orateurs et sur quelques poëtes anciens sont, à peu de chose près, non moins élevées que judicieuses; il apprécie avec goût les écrivains du siècle de Louis XIV. S'il sacrifie à quelques égards le grand Corneille, il juge en maître Racine et Voltaire. Toutes les fois que La Harpe n'est pas entraîné par l'esprit de secte ou par un sentiment de rivalité, c'est un critique plein de lumières : initié aux secrets de l'art, il en parle en connaisseur; il sait en démêler les adresses; son style toujours pur a du mouvement, souvent de l'énergie : enfin c'est alors qu'il

mérite le titre de Quintilien français que ses amis lui ont décerné.

Les derniers ouvrages de La Harpe n'ont point ajouté à sa réputation. Son poëme intitulé *le Triomphe de la Religion*, n'avait été connu pendant sa vie que par un fragment trop vanté sur Rousseau et sur Voltaire. Ce morceau n'est qu'une diatribe insensée, où l'on trouve cependant quelques beaux vers. Mais la publication posthume de l'ouvrage entier ne lui a point été favorable. Le style est faible et sans couleur, le sujet mal choisi; la fable sans invention et sans intérêt. Un *Commentaire sur Racine*, et un *Commentaire sur Voltaire*, publiés, l'un en 1807, l'autre en 1814, n'ont pas paru trop indignes de l'auteur du *Cours de Littérature*.

Dirons-nous quelques mots sur la vie privée du littérateur célèbre dont nous avons passé en revue les principaux écrits. Selon tous les biographes, elle ne fut point heureuse. A la médiocrité de la fortune de La Harpe il se joignit d'amers chagrins domestiques. Sa première femme, qui l'accompagna dans ses voyages à Ferney, était fille d'un limonadier nommé Montmayeux. Cette union qu'il n'avait conclue que par un sentiment de délicatesse, fut traversée de nombreux dégoûts, qui se terminèrent par une funeste catastrophe: madame La Harpe se précipita dans un puits à

Saint-Germain, sans qu'on ait pu attribuer cet acte de désespoir à d'autres motifs qu'une lassitude excessive de la vie. La Harpe contracta un second mariage, bientôt suivi d'une séparation. De deux enfans qu'il avait eus, aucun ne lui est resté.

L'opposition de La Harpe au gouvernement consulaire avait fait prononcer contre lui un second arrêt d'exil, et il occupait de nouveau sa retraite de Corbeil, lorsqu'il fut atteint de la maladie qui devait l'emporter. Transféré à Paris, quelque temps avant sa mort, il eut en vain recours aux hommes de l'art; leurs efforts furent impuissans: il expira le 11 février 1803, dans sa soixante-quatrième année. C'était un homme d'une petite taille, d'une figure mobile et assez régulière, mais d'un tempérament irascible et bilieux. Son caractère tranchant ne le quittait jamais; il le conservait dans les réunions les plus amicales, discutant avec une âpreté de formes qui blessait plus souvent qu'elle ne portait la conviction. Sa conversation savante et caustique était donc sans charmes; mais pour celui qui avait le courage de surmonter un premier mouvement de répulsion, cette conversation devenait instructive, variée, fertile en décisions judicieuses, en oracles littéraires. Saint-Lambert ayant passé quelque temps avec lui à la campagne, disait: « En huit jours de conversation pres-

que continuelle, il ne lui est échappé aucune erreur en matière de goût, ni un seul propos qui annonçât le désir de plaire à personne. »

La mort de La Harpe fut celle d'un chrétien fervent. Il approcha avec joie des sacremens; légua par son testament une somme aux pauvres de sa paroisse; déposa dans cet écrit les articles de sa foi et l'expression de sa reconnaissance envers les personnes qui lui avaient prodigué les soins de l'amitié. M. de Fontanes étant venu le voir, la veille de sa mort, il lui tendit une main desséchée : « Mon ami, lui dit-il, je remercie le ciel de m'avoir laissé l'esprit assez libre pour sentir combien cela est consolant et beau. » Une députation de l'Institut, dont il était membre, assista à ses funérailles, et le même M. de Fontanes prononça sur sa tombe un discours touchant où l'on remarqua les phrases suivantes :

« Je ne puis dissimuler que la franchise de son caractère et la rigueur impartiale de ses censures éloignèrent trop souvent de son nom et de ses travaux la bienveillance et l'équité. Il n'arrachait que l'estime où tant d'autres auraient obtenu l'enthousiasme. Souvent les clameurs de ses ennemis parlèrent plus haut que le bruit de ses succès et de sa renommée. Mais à l'aspect de ce tombeau, tous les ennemis sont désarmés. Ici les haines finissent, et la vérité seule demeure. Les

talens de La Harpe ne seront plus enfin contestés. Tous les amis des lettres, quelles que soient leurs opinions, partagent maintenant notre deuil et nos regrets.... »

La Harpe a été enterré dans le cimetière de Vaugirard, au pied de la muraille qui borne à l'est ce champ du repos. On lit cette épitaphe sur une pierre attachée au mur même :

« Cy gissent les dépouilles mortelles de Jean-François de La Harpe, l'un des quarante de l'Académie française, et membre de l'Institut national, décédé, à Paris, le 22 pluviôse an XI (1803), âgé de soixante-quatre ans.

» Poëte, orateur et critique célèbre, ses écrits dureront autant que la langue française. Plein de courage pour défendre ceux qui étaient dans le malheur, et sincèrement attaché à sa religion ainsi qu'à sa patrie, il leur aurait sacrifié ses jours; ses veilles et ses travaux les ont abrégés; ses derniers vœux ont été que chaque citoyen s'occupât de soulager les infortunés, et d'entretenir la paix et la concorde dans son pays. Lecteur, faites ce que vous pourrez pour accomplir ses vœux, et priez Dieu pour le repos de son âme. »

La Harpe avait été de l'Institut lors de sa création; il eut pour successeur M. Lacretelle aîné, qui, dans son discours de réception, se montra plutôt le juge que l'apologiste de son prédéces-

seur. M. Chazet fit son éloge au Lycée, à l'ouverture des cours de l'année 1805 [1].

LÉON THIESSÉ.

[1] Il était difficile de faire entrer dans cette Notice l'analyse ou seulement le titre de tous les ouvrages de La Harpe. Parmi ceux dont nous n'avons pu faire mention, il convient de citer : 1°. le *Journal de politique et de littérature*, qui, entrepris et commencé par Linguet en 1774, fut poursuivi l'année suivante par La Harpe, et continua jusqu'en 1783; il en a paru environ 24 volumes in-8°. Fontanelle rédigeait la partie politique de ce journal, qui fut réuni avec plusieurs autres au *Mercure*. 2°. un *Discours en vers sur les Grecs anciens et modernes*, (1767); 3°. une *Epître* remarquable, *Horace à Voltaire*, en réponse à la spirituelle épître de Voltaire à Horace; 4°. des fragmens de l'*Apologie de la religion* : dans cet ouvrage, composé depuis sa conversion, La Harpe réfute lui-même ses opinions philosophiques émises à une époque antérieure.

Depuis la mort de La Harpe, il a paru différens ouvrages posthumes ou inédits de cet écrivain. M. Salgues a publié en 1810 des extraits du *Mercure*, sous le titre de *Mélanges inédits de Littérature* de La Harpe, pouvant servir de suite au *Cours de littérature*. M. Barbiér a publié en 1818 un *Nouveau Supplément au Cours de Littérature de J.-F. La Harpe*, contenant 1°. l'éloge de Voltaire; 2°. la réfutation de feu Ginguené, sur les confessions de J.-J. Rousseau; 3°. la réfutation des principes de Rousseau sur la souveraineté nationale; 4°. la Lettre de Sélis à La Harpe sur le collége de France avec la réponse de ce dernier; 5°. une nouvelle édition revue et augmentée de l'examen de plu-

sieurs assertions hasardées de La Harpe dans sa philosophie du dix-huitième siècle, par M.*** (Barbier). Enfin un anonyme a publié en 1814, l'*Esprit de J.-F. La Harpe de l'Académie française*, avec une notice sur cet académicien. La vie de La Harpe a été écrite plusieurs fois. On distingue particulièrement celles de MM. Gaillard, Desessarts, Petitot, Auger, Mély-Janin, etc.

PRÉFACE.

Quoique cet ouvrage soit le fruit des études de ma vie entière, il est pourtant vrai qu'il fut composé par occasion, et accommodé à des circonstances indépendantes de l'auteur. Jamais peut-être n'y aurais-je pensé sans cet établissement connu sous le nom de *Lycée*, qui prit naissance au commencement de 1786, et qui doit sa première origine au Musée de cet infortuné Pilâtre du Rosier, que nous avons vu depuis périr dans une de ses expériences aérostatiques, victime de son zèle pour les sciences. Déjà ce zèle n'avait pas été aussi heureux qu'il méritait de l'être, dans la formation de son musée. On avait été obligé d'y renoncer, et de vendre le cabinet de physique et la bibliothéque. Quelques amateurs des lettres, et à leur tête MM. de Montmorin et de Montesquiou, dont le premier a péri depuis si malheureusement et à une époque si

affreuse, associés alors avec d'autres actionnaires, firent les fonds du nouvel établissement, dont le plan fût étendu et amélioré, et qui prit le nom de *Lycée*. On sait quel prodigieux succès il eut jusqu'en 1789 : ce fut aussi une affaire de mode, comme il arrivait alors à toute espèce de succès, mérité ou non; mais on peut dire que, cette fois, elle s'y mêla sans y rien gâter. L'esprit *révolutionnaire*, qui fut aussi d'abord une espèce de mode, mais absolument nouvelle, et qui ne ressemblait à aucune autre, porta seul au Lycée une atteinte sensible, commune en général à tout ce qui tenait aux lettres, aux sciences, à tout genre d'instruction et de morale. On se rappellera long-temps à quel excès le Lycée fut défiguré et souillé; et c'était un devoir pour moi de consigner dans ce *Cours* les souvenirs de cette ignominie. Les espérances que fit renaître une époque salutaire à la France, celle qui mit un terme au règne de *la terreur*, ranimèrent un moment le Lycée, et lui rendirent du moins ce degré de liberté qui, sans écarter le danger de parler, ne rend pas

cependant le silence indispensable, et permet que le courage de la vérité puisse n'être pas inutile. Mais on conçoit aisément qu'au milieu des secousses politiques, inévitables et multipliées, jamais le Lycée n'ait pu reprendre sa première splendeur; et l'on n'en doit que plus d'éloges aux efforts infatigables de l'administration, qui, depuis quelques années, lutte contre les obstacles de tout genre, et tâche au moins de préserver cet établissement d'une ruine totale.

Cependant, par une suite naturelle de cette vogue étonnante et de cet éclat imprévu qui marquèrent les beaux jours du Lycée, je me vis entraîné rapidement, et presque sans y penser, bien au delà de mes premières vues; et des encouragemens toujours nouveaux me donnant sans cesse de nouvelles forces pour un travail toujours renaissant, je vis s'ouvrir devant moi une vaste carrière que je n'aurais jamais osé entreprendre, s'il m'eût été donné d'en mesurer toute l'étendue, mais qui, s'agrandissant par une progression insensible, me conduisit enfin vers un terme où je n'ai pu

parvenir que parce que tout concourait à m'en dérober l'éloignement.

En effet, le premier aveu que je dois faire, c'est qu'une telle entreprise était certainement au-dessus de mes forces s'il fallait qu'elle fût également remplie dans toutes les parties qu'elle embrasse, et que je n'ai pu également approfondir. J'ose dire même que l'on peut douter qu'un seul homme pût en venir à bout: il faudrait réunir trop de divers talens et de diverses connaissances, dont je suis fort éloigné. Nous avons, il est vrai, une multitude de livres didactiques ou de recueils bibliographiques, dont je contesterai d'autant moins le mérite, que plusieurs ne m'ont pas été inutiles; mais tous traitent d'objets particuliers, ou ne sont, dans les choses générales, que des nomenclatures et des dictionnaires. Mais c'est ici, je crois, la première fois, soit en France, soit même en Europe, qu'on offre au public une histoire raisonnée de tous les arts de l'esprit et de l'imagination, depuis Homère jusqu'à nos jours, qui n'exclut que les sciences exactes et les sciences physiques. Je ne puis

trop répéter combien je me sens au-dessous d'un si grand sujet, et si l'on me croyait ici moins modeste que je ne le veux paraître, c'est qu'on me croirait aussi plus ignorant que je ne suis : car il suffit d'avoir étudié, comme je l'ai fait, quelques-uns des objets de ce *Cours*, pour sentir, comme moi, qu'un seul peut-être demanderait toute la vie d'un artiste, et d'un bon artiste, pour avoir toute son intégrité et toute sa perfection. Mais on a vu comment j'ai été amené à ce plan. On verra aussi quels efforts j'ai faits depuis douze ans pour le remplir, au moins selon mes moyens; et sans doute ceux qui sauront le mieux tout ce qui devait s'y trouver, seront aussi ceux qui excuseront le plus volontiers tout ce qui doit encore y manquer.

Ceux-là aussi comprendront qu'il m'en a coûté beaucoup plus pour me resserrer, qu'il ne m'en eût coûté pour m'étendre; et ce n'a pas été une des moindres difficultés de mon travail, de le renfermer en douze volumes[1].

[1] Sans y compter *la Philosophie du dix-huitième siècle*, qui formera seule un grand objet, traité à part, vu son extrême importance. (Voyez à la fin de cette édition.)

S'il y a encore quelque superflu, quelque répétition inévitable dans un si long ouvrage, c'est un léger inconvénient; mais c'en serait un grand s'il y manquait quelque chose d'essentiel; et c'est là-dessus particulièrement que je prie les hommes instruits de vouloir bien m'avertir.

Ce n'est ici ni un livre élémentaire pour les jeunes étudians, ni un livre d'érudition pour les savans. C'est, autant que je l'ai pu, la fleur, le suc, la substance de tous les objets d'instruction qui sont ceux de mon ouvrage; c'est le complément des études pour ceux qui peuvent pousser plus loin celles qu'ils ont faites; c'en est le supplément pour les gens du monde qui n'ont pas le temps d'en faire d'autres. Mais j'ai désiré, je l'avoue, que ce pût en être une particulière pour les orateurs et les poetes. Si le livre est utile pour eux, ce sera toujours quelque chose, quand même il ne serait pas pour les autres aussi agréable que je l'aurais voulu.

Ce serait ma faute s'il ne l'était point du tout; car une des principales sources d'agré-

ment est sans doute la variété; et ici le grand nombre d'objets divers la présentait d'elle-même, au point de ne pouvoir plus être un mérite. Il pouvait y en avoir davantage à varier les formes de la critique continuellement appliquées; mais aussi jamais les circonstances locales et les accessoires donnés n'ont fourni plus de ressources. On doit voir que, par la nature même de l'enseignement dans nos séances, j'ai pu prendre à mon gré tous les tons proportionnellement à la matière, et tour à tour m'élever jusqu'au style oratoire, ou descendre à la familiarité décente de la conversation des honnêtes gens.

Cet ouvrage a passé à travers *les jours mauvais*. Il a été composé en partie pendant le cours de la révolution, dont les différentes époques doivent naturellement s'y faire reconnaître, sans influer d'ailleurs sur l'esprit général, qui est et devait être partout le même dans un livre qui, par sa nature, est fait pour tous les temps et pour toutes les nations.

INTRODUCTION.

Notions générales sur l'art d'écrire, sur la réalité et la nécessité de cet art, sur la nature des préceptes, sur l'alliance de la philosophie et des arts de l'imagination, sur l'acception des mots de GOUT et de GÉNIE.

Les modèles en tout genre ont devancé les préceptes. Le génie a considéré la nature, et l'a embellie en l'imitant. Des esprits observateurs ont considéré le génie, et ont dévoilé par l'analyse le secret de ses merveilles. En voyant ce qu'on avait fait, ils ont dit aux autres hommes : Voilà ce qu'il faut faire. Ainsi la poésie et l'éloquence ont précédé la poétique et la rhétorique : Euripide et Sophocle avaient fait leurs chefs-d'œuvre, et la Grèce comptait près de deux cents écrivains dramatiques, lorsque Aristote traçait les règles de la tragédie ; et Homère avait été sublime, bien des siècles avant que Longin essayât de définir le sublime.

Quand l'imagination créatrice eut élevé ses premiers monumens, qu'est-il arrivé? Le sentiment général fut d'abord, sans doute, celui de l'admiration. Les hommes rassemblés durent concevoir une grande idée de celui qui leur faisait connaître de nouveaux plaisirs. Dès lors pourtant dut commencer à se manifester la diversité naturelle des impressions et des

jugemens. Si le premier jour fut celui de la reconnaissance, le second dut être celui de la critique. Les différentes parties d'un même ouvrage, différemment goûtées, donnèrent lieu aux comparaisons, aux préférences, aux exclusions. Alors s'établit pour la première fois la distinction du bon et du mauvais, c'est-à-dire, de ce qui plaisait ou déplaisait plus ou moins; car la multitude, que l'homme de génie voit à une si grande distance, s'en approche cependant par l'inévitable puissance qu'elle exerce sur lui. Telle est la balance qui subsiste éternellement entre l'un et l'autre : il produit, elle juge; elle lui demande des plaisirs, il lui demande des suffrages; c'est lui qui brigue la gloire, c'est elle qui la dispense. Mais si cette même multitude, en n'écoutant que son instinct, en exprimant ses sensations, a pu déjà, au moment dont nous parlons, éclairer le talent, l'avertir de ce qu'il a de plus heureux, et l'inquiéter sur ce qui lui manque, combien ont dû faire davantage ces esprits justes et lumineux qui voulurent se rendre compte de leurs jouissances, et fixer leurs idées sur ce qu'ils pouvaient attendre des artistes! Car bientôt ils parurent en foule : les premiers inventeurs trouvèrent des imitateurs sans nombre et quelques rivaux. Déjà les idées s'étendent et se propagent; on découvre de nouveaux moyens; on tente de nouveaux procédés; on développe toutes ses ressources pour se varier et se reproduire; c'est le moment où l'esprit philosophique peut faire de l'art un tout régulier, l'assujettir à une méthode, distribuer ses parties, classer ses

genres, s'appuyer sur l'expérience des faits pour établir la certitude des principes, et porter jusqu'à l'évidence l'opinion des vrais connaisseurs, qui confirme les impressions de la multitude quand elle n'écoute que celles de la nature, les rectifie quand elle s'est égarée par précipitation, ignorance ou séduction, et forme à la longue ces cent voix de la renommée qui retentissent dans tous les siècles.

Il y a donc un art d'écrire? oui, sans doute. Cet art ne peut exister sans talent, mais il peut manquer au talent : ce qui le prouve, c'est qu'on peut citer des auteurs nés avec de très-heureuses dispositions pour la poésie, et qui pourtant n'ont jamais connu l'art d'écrire en vers. Tels étaient sans contredit Brébeuf et Lemoine, l'un traducteur de Lucain, l'autre auteur du poëme de *Saint Louis*. C'est de l'un que Voltaire a dit, en citant un morceau de lui : *Il y a toujours quelques vers heureux dans Brébeuf*; c'est de l'autre qu'il a vanté l'imagination en déplorant son mauvais goût. Tous deux avaient beaucoup de ce qu'on appelle esprit poétique ; tous deux ont des passages d'une beauté remarquable; et tous deux ont éprouvé depuis cent ans la réprobation la plus complète, celle de n'avoir point de lecteurs. Combien cet exemple doit frapper ceux qui se persuadent qu'avec quelques vers bien tournés, quelques morceaux frappans, mais perdus dans de très-mauvais et de très-ennuyeux ouvrages, ils doivent attirer les regards de leur siècle et de la postérité! Ils ne doivent attendre tout au plus que la place de Brébeuf et de Lemoine, c'est-à-

dire, d'auteurs dont on sait les noms, mais qu'on ne lit pas : je dis tout au plus; car, pour ne pas faire beaucoup mieux qu'eux aujourd'hui, il faut être fort au-dessous d'eux.

Mais cet art, qui l'a révélé aux premiers hommes qui ont écrit? Je réponds qu'ils ne l'ont pas connu. Les premiers essais en tout genre ont dû être et ont été très-imparfaits. Cet art, comme tous les autres, s'est formé par la succession et la comparaison des idées, par l'expérience, par l'imitation, par l'émulation. Combien de poëtes que nous ne connaissons pas avaient écrit avant qu'Homère fît une *Iliade!* Combien d'orateurs et de rhéteurs, avant qu'on eût un Démosthène, un Périclès! Et les Grecs n'ont-ils pas tout appris aux Romains? et les uns et les autres ne nous ont-ils pas tout enseigné? Voilà les faits : c'est la meilleure réponse à ceux qui s'imaginent honorer le génie en niant l'existence de l'art, et qui font voir seulement qu'ils ne connaissent ni l'un ni l'autre.

Il n'y a point de sophismes que l'on n'ait accumulés de nos jours à l'appui de ce paradoxe insensé. On a cité des écrivains qui ont réussi, dit-on, sans connaître ou sans observer les règles de l'art, tels que le Dante, Shakespeare, Milton et autres. C'est s'exprimer d'une manière très-fausse. Le Dante et Milton connaissaient les anciens, et s'ils se sont fait un nom avec des ouvrages monstrueux, c'est parce qu'il y a dans ces monstres quelques belles parties exécutées selon les principes. Ils ont manqué de la

conception d'un ensemble ; mais leur génie leur a fourni des détails où règne le sentiment du beau, et les règles ne sont autre chose que ce sentiment réduit en méthode. Ils ont donc connu et observé des règles, soit par instinct, soit par réflexion, dans les parties de leurs ouvrages où ils ont produit de l'effet. Shakespeare lui-même, tout grossier qu'il était, n'était pas sans lecture et sans connaissances : ses œuvres en fournissent la preuve. On allègue encore, dans de grands écrivains, la violation de certaines règles qu'ils ne pouvaient pas ignorer, et les beautés qu'ils ont tirées de cette violation même; et l'on ne voit pas qu'ils n'ont négligé quelques-unes de ces règles que pour suivre la première de toutes, celle de sacrifier le moins pour obtenir le plus. Quand il y a tel ordre de beautés où l'on ne peut atteindre qu'en commettant telle faute, quel est alors le calcul de la raison et du goût? c'est de voir si les beautés sont de nature à faire oublier la faute, et dans ce cas il n'y a pas à balancer. Cela est si peu contraire aux principes, que les législateurs les plus sévères l'ont prévu et prescrit. C'est le sens de ces vers de Despréaux :

Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir les limites.

Il en est de même dans tous les genres. Combien de fois un grand général n'a-t-il pas manqué sciemment à quelqu'un des principes reçus, quand il a cru voir un moyen de succès dans un cas d'exception !

Dira-t-on pour cela qu'il n'y a point d'art militaire, et qu'il ne faut pas l'étudier?

Une autre erreur, qui est la suite de celle-là, c'est de prétendre justifier ses fautes en alléguant celles des meilleurs écrivains : on a même été plus loin, et l'on a dit qu'il était de l'essence du génie de faire des fautes. Cela n'est vrai que dans le sens de Quintilien, quand il dit : *Ils sont grands, mais pourtant ils sont hommes* [1]; et dans le sens d'Horace, quand il dit qu'Homère, tout Homère qu'il est, sommeille quelquefois. Mais ce qui caractérise véritablement le génie, c'est d'avoir assez de beautés pour faire pardonner les fautes. Et de plus, l'indulgence se mesure encore sur le temps où l'on a écrit, et sur le plus ou moins de modèles que l'on avait. Quand une fois ils sont en grand nombre, les fautes ne sont plus rachetables qu'à force de beautés. C'est donc là-dessus qu'il faut s'examiner sérieusement, et se demander si l'on n'est point dans le cas de dire, comme Hippolyte quand il se compare à Thésée :

Aucuns monstres par moi domptés jusqu'aujourd'hui
Ne m'ont acquis le droit de faillir comme lui.

Les ennemis des règles de l'art, ne sachant à qui s'en prendre, en ont fait un crime à la philosophie; et parce que les meilleurs critiques ont été de bons philosophes, on leur a reproché d'avoir mêlé la sé-

[1] *Summi sunt, homines tamen.*

cheresse de leurs procédés aux mouvemens libres de l'imagination. Pour tout dire en un mot, on a prétendu de nos jours que la philosophie nuit aux beaux-arts et contribue à leur décadence. Ce reproche, bien examiné, se trouve faux sous tous les rapports. D'abord, à considérer les choses en général, il est impossible que la philosophie, qui n'est que l'étude du vrai, nuise aux beaux-arts, qui sont l'imitation du vrai. Et que font le philosophe moraliste et le poëte? L'un et l'autre observent le cœur humain : l'un pour l'analyser, l'autre pour le peindre et l'émouvoir. Le but est différent, mais l'objet considéré est le même. L'historien, l'orateur, peuvent-ils se passer de cette science du raisonnement, de cette logique qui est la première leçon que donne la philosophie? Les études de la raison doivent donc nécessairement éclairer les travaux de l'imagination. Aussi n'est-ce que dans ce siècle qu'on a voulu séparer ce que toute l'antiquité regardait comme inséparable. L'esprit le plus vaste et le plus éclairé qu'elle ait eu, Aristote, de la même main dont il traçait les principes de la logique, de la politique et de la morale, a gravé pour l'immortalité les règles essentielles de la poétique et de la rhétorique; et son ouvrage, après tant de siècles révolus, est encore celui qui contient les meilleurs élémens de ces deux arts. Cicéron fut à la fois le plus grand orateur et le meilleur philosophe dont l'ancienne Rome se glorifie; et il est à remarquer que ses livres didactiques sur l'éloquence sont tous, ainsi que ceux du sage de Stagyre, fondés sur des idées philoso-

phiques, quoique traités avec plus d'agrément et une dialectique moins sévère.

Quintilien, regardé encore aujourd'hui comme le précepteur du goût, a consacré un chapitre de ses *Institutions oratoires* à prouver l'alliance nécessaire de la philosophie et de l'éloquence; et Plutarque et Tacite sont distingués par le titre d'écrivains philosophes. Boileau est appelé le poëte de la raison, et la philosophie d'Horace est celle de tous les honnêtes gens. Le morcean le plus éloquent de la poésie anglaise est celui où Pope a développé les idées de Leibnitz et de Shaftesbury, comme Lucrèce celles d'Épicure. On sait combien Voltaire a semé d'idées philosophiques jusque dans ses ouvrages d'imagination. Ce n'est pas que ses passions n'aient égaré souvent sa philosophie; mais ce n'est pas ici le lieu d'examiner l'influence que cet homme extraordinaire a eue sur son siècle, soit en bien, soit en mal.

Pourquoi donc a-t-on dit que la philosophie avait corrompu le goût? Pourquoi a-t-on cité à ce sujet l'exemple de Fontenelle et de Sénèque? C'est qu'on ne s'est pas entendu; c'est qu'on a pris l'abus pour la chose, et les défauts de l'homme pour ceux du genre. Ce n'est pas la philosophie qui a gâté le style de Sénèque; au contraire, ce qui fait le mérite de ses ouvrages, c'est une foule de pensées ingénieuses, fortes et vraiment philosophiques, rendues plus piquantes par la tournure et l'expression. Son défaut capital, c'est la malheureuse facilité de retourner sa pensée sous toutes les formes possibles, jusqu'à ce

qu'il l'ait épuisée : il ne sait ni s'arrêter ni choisir; il vous rassasie d'esprit; et cette stérile abondance n'a rien de commun avec la philosophie. Ce n'est pas elle non plus qui a mêlé aux agrémens de Fontenelle l'affectation, la subtilité, la recherche, qui nuisent un peu au mérite de ses *Mondes*, et rendent fatigante la lecture de ses *Dialogues*, mais dont heureusement on retrouve peu de traces dans ses excellens *Éloges des académiciens*, dans son *Histoire des oracles*; et la vraie philosophie, qui se montre dans ces deux ouvrages, embellie des grâces du style, ne peut en aucune façon avoir produit les travers du faux bel-esprit que l'on reproche à ses autres productions.

Si, depuis qu'il est de mode de paraître penser, on a voulu être penseur à toute force et à tout propos; si l'on s'est cru obligé de s'appesantir sur les matières délicates, et d'approfondir ce qui était simple; si l'on a vu des pièces de théâtre n'être qu'une suite de moralités triviales et de lieux communs emphatiques, ce n'est pas une raison, ce me semble, pour en accuser la philosophie; comme il ne faut pas s'en prendre à la poésie et à l'éloquence de ce qu'aujourd'hui l'on veut être poëte dans une dissertation, et orateur dans une affiche.

Mais, dit-on, le siècle de la philosophie a succédé chez les Romains à celui de l'imagination, et cette époque a été celle de la corruption du goût et de la décadence des lettres. Il est vrai; mais l'on tombe ici dans un sophisme très-commun, et que l'on emploie souvent faute de réflexion ou de bonne foi :

de ce que deux choses sont ensemble, on conclut que l'une est la cause, et l'autre l'effet. Rien n'est moins conséquent. Après qu'à Rome la poésie et l'éloquence eurent été portées à la perfection, il arriva ce qui doit toujours arriver par la nature des choses et le caractère de l'esprit humain, ce qui nous est arrivé à nous-mêmes après le siècle de Louis XIV, mais pourtant, quoi qu'on en dise, avec beaucoup plus de dédommagemens et de gloire qu'il n'en resta aux Romains après le siècle d'Auguste. En effet, au moment où le génie s'éveille chez une nation, les premiers qui en ressentent l'inspiration puissante s'emparent nécessairement de ce que l'art a de plus heureux, de ce que la nature a de plus beau. Ceux qui viennent après eux, même avec un talent égal, ont déjà moins d'avantages : la difficulté devient plus grande en même temps que les juges deviennent plus exigeans; car l'opulence est superbe, et la satiété dédaigneuse. Quelques hommes supérieurs, assez éclairés pour sentir que le beau est le même dans tous les temps, luttent encore contre les premiers maîtres, et, puisant à la même source, cherchent à en tirer de nouvelles richesses; mais les autres, ne se sentant pas la même force, se jettent en foule dans toutes les innovations bizarres et monstrueuses que le mauvais goût peut inspirer, et que le caprice et la nouveauté font quelquefois réussir. Alors l'art, les artistes et les juges sont également corrompus; c'est l'époque de la décadence. Mais dans ce même moment, les esprits, en général plus exercés et plus raffinés, se

sont tournés vers les sciences physiques et spéculatives; on cherche une gloire plus nouvelle à mesure que celle des beaux-arts s'use par l'habitude. Ainsi s'établit le règne de la philosophie après celui des lettres et du génie: ce sont deux puissances qui se succèdent, mais dont l'une n'a ni combattu ni détrôné l'autre.

Laissons donc ceux qui se trompent ou qui veulent tromper, confondre sans cesse l'usage et l'abus, et ne voir dans les meilleures choses que l'excès qui les dénature. Le moyen de se défendre de leurs erreurs, c'est d'en bien démêler le principe. On le retrouve très-bien exprimé dans un vers d'Horace traduit par Boileau:

In vitium ducit culpæ fuga.

C'est la crainte d'un mal qui conduit dans un pire.

Dans le siècle dernier, des pédans qui ne savaient que des mots injuriaient Corneille et Racine au nom d'Aristote, qui assurément n'y était pour rien; censuraient des beautés qu'ils n'étaient pas capables de sentir, en citant des règles qu'ils n'étaient pas à portée de bien appliquer; prenaient en main les intérêts du goût, qui ne les aurait pas avoués pour ses apôtres. C'était un travers sans doute: de nos jours, on s'en est servi pour accréditer un travers tout opposé. On a rejeté toutes les règles comme les tyrans du génie, quoiqu'elles ne soient en effet que ses guides; on a prêché le néologisme, en soutenant que chacun avait droit de se faire une langue

pour ses pensées, quoique avec ce système on courût risque, au bout de quelque temps, de ne plus s'entendre du tout. On a décrié le goût comme timide et pusillanime, quoique ce soit lui seul qui enseigne à oser heureusement. Ces nouvelles doctrines ont germé pendant quelque temps dans une foule de têtes, surtout dans celles des jeunes gens. Il semblait que le talent et le goût ne pussent désormais se rencontrer ensemble : on vantait avec une sorte de fanatisme ceux qui avaient, disait-on, *dédaigné d'avoir du goût* [1]. N'en est-ce pas assez pour que de jeunes têtes, faciles à exalter, aient aussitôt la prétention d'être de moitié dans ce noble orgueil et dans ce dédain sublime, et se persuadent que, dès que l'on manque de goût, on a infailliblement du génie? N'est-on pas trop heureux de pouvoir leur citer les Sophocle, les Démosthène, les Cicéron, les Virgile, les Horace, les Fénélon, les Racine, les Despréaux, les Voltaire, qui ont bien voulu s'abaisser jusqu'à avoir du goût, et qui n'ont pas cru se compromettre?

Au reste, dans ce moment où mon but est surtout d'établir quelques notions préliminaires, et de combattre quelques erreurs plus ou moins générales, je m'arrête sur une remarque essentielle, et dont l'application pourra souvent avoir lieu dans le cours de nos séances. Elle porte sur l'inconvé-

[1] Expressions ridicules de Letourneur, en parlant de Shakespeare.

nient attaché à ces mots de *génie* et de *goût*, aujourd'hui si souvent et si mal à propos répétés. Ce sont, ainsi que quelques autres termes particuliers à notre langue, des expressions abstraites en elles-mêmes, vagues et indéfinies dans leur acception, susceptibles d'équivoque et d'arbitraire, de manière que celui qui les emploie leur donne à peu près la valeur qui lui plaît. Ces sortes de mots, et beaucoup d'autres du même genre, qui se sont établis depuis qu'on a porté jusqu'à l'excès l'envie de généraliser ses idées, semblent donner aux formes du style une tournure philosophique et une apparence de précision; mais, dans le fait, elles y répandent des nuages, si elles ne sont pas employées avec beaucoup de réserve et de justesse. Aussi l'accumulation des termes abstraits, qui couvrent souvent le défaut de pensées et favorisent l'erreur et le sophisme, est un des vices dominans dans les écrivains de nos jours, même dans plusieurs de ceux qui ont d'ailleurs un mérite réel. Ce vice est particulièrement de notre siècle, et de là vient l'habitude d'écrire et de parler sans s'entendre. Des exemples rendront cette observation sensible. Il n'y a rien de si commun aujourd'hui que de disputer sur le génie, de voir des hommes instruits mettre en question si tel ou tel auteur (et il s'agit des plus célèbres) en avait ou non : on entend demander encore tous les jours si Racine, si Voltaire étaient des hommes de génie, et remarques que ceux qui élèvent ce singulier doute conviennent qu'ils ont fait de très-

beaux ouvrages, des ouvrages qui peuvent servir de modèles; mais, au mot de *génie*, la dispute s'élève, et l'on ne peut plus s'accorder. N'est-il pas très-probable qu'une pareille discussion ne peut venir que de la différence des significations qu'on attache à ce mot, et même de la difficulté qu'on éprouve à le définir clairement? car la plupart de ceux qui s'en servent sont très-embarrassés quand il faut l'expliquer, et c'est encore un nouveau sujet de controverse. A la faveur de cet abus de mots, on trouve le moyen de refuser le génie aux plus grands écrivains, et de l'accorder aux plus mauvais; et l'on conçoit qu'il y a bien des gens qui s'accommodent de cet arrangement. Mais que l'on s'arrête à des idées nettes et précises, qu'on examine, par exemple, quand il est question d'un poëte tragique, si les sujets de ses pièces sont bien choisis, les plans bien conçus, les situations intéressantes et vraisemblables, les caractères conformes à la nature; si le dialogue est raisonnable; si le style est l'expression juste des sentimens et des passions, s'il est toujours en proportion avec le sujet et les personnages; si la diction est pure et harmonieuse, si les scènes sont liées les unes aux autres, si tout est clair et motivé : tout cela peut se réduire en démonstration. Je suppose que, cet examen fait, l'on demande encore si celui qui a rempli toutes ces conditions a du génie (et Racine et Voltaire les ont remplies toutes), je crois qu'alors la question pourra paraître un peu étrange. Aussi,

pour se sauver de l'évidence, on se cache encore dans les ténèbres d'un mot abstrait. Tout ce que vous venez de détailler, dit-on, c'est l'affaire du goût : le goût est le sentiment des convenances, et c'est lui qui enseigne tout ce que vous venez de dire. Oui, j'avoue que le goût est le sentiment des convenances ; mais si son partage est si beau et si étendu, qu'il contienne tout ce que je viens d'exposer, je demande ce qui restera au génie. On répond que le génie c'est la *création*, et nous voilà retombés encore dans un de ces termes abstraits qu'il faut définir. Qu'est-ce que créer ? Ce ne peut être ici faire quelque chose de rien ; car cela n'est donné qu'à Dieu : encore faut-il avouer que cette création est pour nous aussi incompréhensible qu'évidente. C'est donc simplement produire. — Oui, dit-on encore ; mais le génie seul produit des choses neuves ; en un mot, il invente, et l'invention est son caractère distinctif. — Expliquons-nous encore. Qu'est-ce qu'on entend par invention ? Est-ce celle d'un art ? Le premier qui en ait eu l'idée est-il seul inventeur ? L'arrêt serait dur ; car, enfin, Raphaël n'a pas inventé la peinture, ni Sophocle la tragédie, ni Homère lui-même l'épopée, ni Molière la comédie, et il me semble qu'on ne leur conteste pas le génie.

Il faut donc en revenir à n'exiger d'autre invention que celle des ouvrages ; et toute la difficulté sera d'assigner le degré de génie, selon qu'ils seront plus ou moins heureusement inventés. Nous sommes donc parvenus, de définition en définition, à nous rap-

procher de la vérité; car, indépendamment des ouvrages où Racine et Voltaire ont été imitateurs, on ne peut nier qu'il n'y en ait qui leur appartiennent en toute propriété; et les voilà, non pas sans quelque peine, rentrés dans la classe des hommes de génie, depuis qu'on est convenu de s'entendre sur ce mot.

En relisant les ouvrages de Boileau, j'y rencontre deux passages dont le dernier surtout est très-remarquable, et qui tous deux achèvent de prouver que ce mot de *génie*, qui dans l'usage universel désigne aujourd'hui la plus grande supériorité en fait d'esprit et de talent, et qui est devenu le titre qu'on prend le plus exclusivement pour soi et qu'on dispute le plus aux autres, ne voulait dire, dans tous les écrivains du siècle de Louis XIV, que la disposition à telle ou telle chose.

On a vu le vin et le hasard
Inspirer quelquefois une muse grossière,
Et fournir *sans génie* un couplet à Linière.

Génie est là bien évidemment pour aptitude naturelle, pour ce que nous appelons *talent*, dans le sens même le plus restreint. Il n'exprime aucune idée de prééminence, au lieu que, lorsque nous disons : c'est un homme de génie, il y a du génie dans cet ouvrage, nous croyons dire ce qu'il y a de plus fort. Écoutons maintenant Boileau dans une de ses préfaces.

« Je me contenterai d'avertir d'une chose dont il est » bon qu'on soit instruit; c'est qu'en attaquant dans » mes satires les défauts de quantité d'écrivains de

» notre siècle, je n'ai pas prétendu pour cela ôter à » ces écrivains le mérite et les bonnes qualités qu'ils » peuvent avoir d'ailleurs. Je n'ai pas prétendu, dis- » je, que Chapelain, par exemple, quoique assez » méchant poëte, n'ait pas fait autrefois, je ne sais » comment, une assez belle ode, et qu'il n'y eût point » d'esprit ni d'agrément dans les ouvrages de M. Qui- » nault, quoique si éloignés de la perfection de Vir- » gile. J'ajouterai même sur ce dernier, que, dans le » temps où j'écrivis contre lui, nous étions tous deux » fort jeunes, et qu'il n'avait pas fait alors beaucoup » d'ouvrages qui lui ont dans la suite acquis une juste » réputation. Je veux bien aussi avouer qu'il y a du » *génie* dans les écrits de Saint-Amand, de Bré- » beuf, de Scudéri, de Cotin, et de plusieurs autres » que j'ai critiqués. »

Ainsi donc, de l'aveu de Boileau, voilà Scudéri, Saint-Amand, Brébeuf et Cotin qui ont du *génie*. J'ai peur qu'il n'y ait là de quoi dégoûter un peu ceux qui ont tant d'envie d'en avoir; car il est clair qu'avec du *génie* on peut se trouver, au moins chez Despréaux, en assez mauvaise compagnie. Avouons que, pour les philosophes qui se sont amusés à observer les différentes valeurs des termes en différens temps, ce n'est pas une chose peu curieuse que de voir Despréaux accorder à Cotin ce qu'aujourd'hui bien des gens refusent à Voltaire.

Je suis loin de conclure qu'il faille condamner l'usage où l'on est d'employer ces termes dans un sens absolu : cet usage est universel, et l'on doit parler

la langue de tout le monde. J'ai voulu faire voir seulement qu'il ne fallait s'en servir qu'en y attachant une idée claire et déterminée. Commençons donc par les considérer en grammairiens; car la grammaire est le fondement de toutes nos connaissances, puisqu'elle rend compte des mots qui sont les signes nécessaires des idées. *Génie* vient d'un mot latin, *genius,* qui signifie, dans les fictions de l'ancienne mythologie, l'être imaginaire que l'on supposait présider à la naissance de chaque homme, influer sur sa destinée et sur son caractère, et faire son bonheur ou son malheur, sa force ou sa faiblesse. De là viennent, chez les anciens, ces idées de bon et de mauvais génie, qui sous différens noms ont fait le tour du monde. C'est dans ce sens que Racine, qui savait si bien adapter le style aux mœurs et aux personnages, fait dire à Néron, en parlant d'Agrippine :

Mon génie étonné tremble devant le sien.

Les Latins l'appliquèrent par extension au caractère et à l'humeur. Ils avaient même une manière de parler qui nous paraîtrait bien singulière en français : *se livrer à son génie*[1] voulait dire chez eux, se réjouir, s'abandonner à tous ses goûts. En empruntant d'eux ce mot de *génie,* on l'a d'abord employé comme eux, pour bon et mauvais génie, et pour synonyme de caractère, perfide *génie,* farouche *génie :* ensuite on l'a étendu à la disposition naturelle aux sciences et

1 *Genio indulgere*,

aux arts de l'esprit et de l'imagination; et alors on le modifiait en bien ou en mal par une épithète :

> Dans son génie *étroit* il est toujours captif....
> Je mesure mon vol à mon *faible* génie....
> Et les moindres défauts de ce *maigre* génie....

car on le personnifiait aussi, et l'on disait *un génie* pour un homme de génie :

> Et par les envieux *un génie* excité
> Au comble de son art est mille fois monté.

Mais ce qui pourra surprendre, c'est que ces deux mots, le *génie,* le *goût,* pris abstractivement, ne se trouvent jamais ni dans les vers de Boileau, ni dans la prose de Racine, ni dans les dissertations de Corneille, ni dans les pièces de Molière. Cette façon de parler, comme je l'ai déjà dit, est de notre siècle. Que signifie donc ce mot, le *génie,* pris ainsi éminemment, et dans le sens le plus étendu? Ce ne peut être autre chose que la supériorité d'esprit et de talent, et conséquemment elle admet le plus et le moins, et peut s'appliquer à tout ce qui dépend des facultés intellectuelles. Ainsi l'on peut dire, en politique, le génie de Richelieu; en mathématiques, le génie de Newton; dans l'art militaire, le génie de Turenne; et ainsi des autres. En s'attachant à cette définition, l'on est sûr au moins de savoir de quoi l'on parle. Demande-t-on si l'écrivain a du génie : examinez ses ouvrages. A-t-il atteint le but de son art? a-t-il de ces beautés qu'il est donné à peu d'hommes de produire? Cet examen peut se porter jusqu'à

l'évidence, en partant des principes et considérant les effets. Si le résultat est en sa faveur, c'est donc un homme supérieur : il a donc du génie. Mais en a-t-il plus ou moins que tel ou tel? c'est ici que la discussion n'a plus de terme, et que la réunion des avis est comme impossible. On est encore partagé entre Démosthène et Cicéron, entre Homère et Virgile; on le sera encore long-temps entre Corneille et Racine : c'est que chacun voit avec ses yeux, et sent avec ses organes. Tel tableau est plus ou moins beau, selon l'œil qui le regarde; telle pièce plus ou moins belle, selon les connaissances et le caractère de ceux qui l'entendent. Chacun choisit ses auteurs comme on choisit ses plaisirs et ses sociétés. Ces sortes de questions aiguisent l'esprit des hommes éclairés, et amusent le loisir des ignorans. Nos jugemens d'ailleurs sont en proportion de nos lumières : plus un auteur est près de la perfection, moins il a de vrais juges; en un mot, après le talent, rien n'est plus rare que le *goût*.

Ce mot, plus facile à définir que le génie, n'est employé, dans Despréaux et dans Molière, qu'avec une épithète qui le modifie :

> Le méchant goût du siècle en cela me fait peur,

dit le misanthrope; et quant à ce même Despréaux, qui a été l'oracle du goût, le mot de *goût* ne se trouve que deux fois dans ses ouvrages.

> Il rit du mauvais goût de tant d'esprits divers....
> Au mauvais goût public la belle fait la guerre.

Ce mot, en passant du propre au figuré, peut se

définir, connaissance du beau et du vrai, sentiment des convenances. Voltaire en a fait une divinité; et l'on sent qu'elle l'inspirait quand il lui a élevé un temple. C'est depuis lui surtout que l'on a employé si souvent ce mot dans un sens absolu; mais on en a abusé beaucoup en voulant trop le séparer du génie et du talent, dont il est cependant une partie essentielle et nécessaire. Il est aussi impossible qu'un auteur écrive avec beaucoup de goût sans avoir quelque talent, qu'il le serait qu'un homme montrât un grand talent sans aucun goût. Seulement il en est de cette qualité comme de toutes les autres qui constituent l'artiste; on en a plus ou moins, comme on a plus ou moins de facilité, de fécondité, d'énergie, de sensibilité, de grâce, d'harmonie. Croit-on, par exemple, que Corneille n'ait pas montré quelquefois un excellent goût dans ses beaux ouvrages? Et sans cela comment aurait-il purgé le théâtre de tous les vices qui l'infectaient avant lui? comment aurait-il fait les premiers vers vraiment beaux, vraiment tragiques qu'on ait entendus sur la scène? Il eut sans doute moins de goût que Racine et Voltaire, et infiniment moins; mais il succédait de bien près à la barbarie, et c'est ce qu'oublient sans cesse ou ce qu'affectent d'oublier ceux qui veulent s'autoriser de son exemple pour justifier leurs fautes. Ils ne songent pas que ces fautes ne sont plus excusables quand l'art et la langue sont formés et perfectionnés. Ce n'est pas qu'ils ne sentent cette vérité, mais ils voudraient y échapper. C'est pour cela qu'ils appellent

défaut de goût ce qui est défaut de talent; qu'ils s'efforcent de persuader que les préceptes du bon sens et du goût intimident, énervent, rétrécissent le génie. Pour leur répondre, on est obligé de révéler leur secret : c'est celui de l'amour-propre et de l'impuissance. En effet, quand on leur a démontré toutes les fautes qu'ils ont commises, quelle ressource leur reste-t-il, si ce n'est d'affecter un mépris aussi faux que ridicule pour tous ces principes sur lesquels on les juge? Mais la dernière réponse à leur faire (et cette réponse est péremptoire), c'est que tout ce qu'il y a eu de grands hommes, depuis la naissance des arts jusqu'à nos jours, a suivi ces règles qu'ils dédaignent, et qu'en les suivant on s'est élevé aux plus grandes beautés, et on a su éviter les fautes. Alors comment disconvenir qu'il n'y ait plus de faiblesse que de force à ne pas faire de même? Et si, parmi ceux qui ont eu du génie, on cite quelqu'un dont les ouvrages offrent pourtant beaucoup de très-grands défauts, tel qu'a été parmi nous Crébillon, tout ce qu'on en peut conclure, c'est qu'il avait un génie moins heureux et moins parfait, et qu'en conséquence il ne peut être mis au premier rang, ni placé dans la classe des maîtres et des modèles.

J'ai dit que ces deux mots, le *génie* et le *goût*, pris ainsi dans un sens absolu, étaient particuliers à notre langue, et cela me conduit à une dernière remarque sur ces abstractions, qui ont été aussi nuisibles en littérature qu'en métaphysique, parce qu'elles ont donné lieu à une foule de mauvais raison-

nemens. Ces deux mots, employés abstractivement, n'ont point de synonyme exact, point d'équivalent dans les langues anciennes. En grec et en latin, le *goût* ne pourrait guère se traduire que par jugement, et ce n'est pas à beaucoup près toute l'étendue que nous donnons à ce terme. Quant à celui de *génie*, le mot grec ou latin [1] qui pourrait mieux y répondre, n'exprime que l'esprit, l'intelligence dans tous ses sens, et, comme on voit, ne rendrait pas notre idée. Ils n'auraient pas pu exprimer en un seul mot la différence que nous mettons entre l'esprit et le génie; il faudrait des épithètes et des périphrases. Ces deux vers de Voltaire, par exemple,

> Ils sont encore au rang des beaux-esprits,
> Mais exclus du rang des génies,

seraient impossibles à traduire en grec ou en latin, autrement qu'en spécifiant les différences que les anciens spécifiaient toujours; qu'en disant : Ils sont encore au rang des esprits agréables, mais exclus du rang des esprits sublimes. Quant à la question proposée ci-dessus, si un homme qui a fait de beaux ouvrages a du génie; comme, dans les termes correspondans de leur langue, on aurait l'air de demander si cet homme a la qualité sans laquelle il n'a pu faire ce qu'il a fait, il faudrait, je crois, bien du temps et des phrases pour la leur faire entendre; et, quand ils l'auraient comprise, ils pourraient bien n'y trouver aucun sens.

[1] Νοῦς, *ingenium*.

Les deux vers de Voltaire, que je viens de citer, nous rappellent encore un autre changement assez remarquable arrivé dans notre langue, relativement à la signification de ce mot de *bel-esprit*. Il ne se prenait autrefois que dans un sens très-favorable : c'était le titre le plus honorifique de ceux qui cultivaient les lettres. Boileau lui-même, au commencement de son *Art poétique*, s'exprime ainsi :

O vous donc qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,
Courez du bel-esprit la carrière épineuse....

On dirait aujourd'hui la carrière du talent, la carrière du génie, parce que le mot de bel-esprit ne nous présente plus que l'idée d'un mérite secondaire. Ce changement a dû s'opérer quand le nombre des écrivains qui pouvaient mériter d'être qualifiés de beaux-esprits est venu à se multiplier davantage. Alors ce qui appartenait à tant de gens n'a plus paru une distinction assez honorable, et l'on a cherché d'autres termes pour exprimer la supériorité.

En vous arrêtant, Messieurs, sur l'analyse que je viens de détailler, mon dessein a été de faire sentir combien il était important, surtout dans les matières délicates que nous aurons à traiter, de s'assurer, avec la plus grande précision possible, du rapport des mots avec les idées ; et j'ai cru que ce devait être l'objet de mon premier travail. Avant de passer en revue les siècles mémorables que l'on a nommés par excellence les siècles du génie et du

goût, il fallait commencer par bien entendre ces deux mots, objets de tant de vénération, et sujets de tant de méprises. J'ai parlé de la connexion qui existe nécessairement entre la philosophie et les beaux-arts, parce que nous aurons souvent occasion d'en observer les effets, les avantages et les abus, et qu'une poétique faite par un philosophe sera le premier ouvrage qui nous occupera. Les *Institutions oratoires* de Quintilien, les *Dialogues* de Cicéron sur l'éloquence, précèderont la lecture des orateurs : et, en étudiant ces élémens des arts, ces lois du bon goût, en les appliquant ensuite à l'examen des modèles, vous reconnaîtrez avec plaisir que le beau est le même dans tous les temps, parce que la nature et la raison ne sauraient changer. Des ennemis de tout bien ont voulu tirer avantage de cette vérité pour taxer d'inutilité les discussions littéraires. A les entendre, tout a été dit. Et remarquez que ces gens a qui on ne peut rien apprendre ne sont pas ceux qui savent le plus. Je n'ignore pas que la raison, qui est très-moderne en philosophie, est très-ancienne en fait de goût; mais, d'un autre côté, ce goût se compose de tant d'idées mixtes, l'art est si étendu et si varié, le beau a tant de nuances délicates et fugitives, qu'on peut encore, ce me semble, ajouter aux principes généraux une foule d'observations neuves, aussi utiles qu'agréables, sur l'application de ces mêmes principes; et ce genre de travail (si l'on peut donner ce nom à l'exercice le plus piquant pour l'esprit, le plus intéressant pour l'âme) ne peut

avoir lieu que dans la lecture et l'analyse des écrivains de tous les rangs. Les cinq siècles qui ont marqué dans l'histoire de l'esprit humain passeront successivement sous nos yeux. On peut les caractériser sans doute par des traits généraux; mais, dans ces aperçus rapides, il y a plus d'éclat que d'utilité. Ce qui est vraiment instructif, c'est l'examen raisonné de chaque auteur, c'est l'exact résumé des beautés et des défauts, c'est cet emploi continuel du jugement et de la sensibilité. Et ne craignons pas de revenir sur des auteurs trop connus. Que de choses à connaître encore dans ce que nous croyons savoir le mieux! Qui de nous, en relisant nos classiques, n'est pas souvent étonné d'y voir ce qu'il n'avait pas encore vu? Et combien nous verrions davantage, s'il se pouvait qu'un Racine, un Voltaire, nous révélât lui-même les secrets de son génie! Malheureusement c'est une sorte de confidence que le génie ne fait pas. Tâchons au moins de la lui dérober, autant qu'il est possible, par une étude attentive, et surprenons des secrets où nous n'étions pas initiés. Hélas! le malheur des grands artistes, celui qui n'est connu que d'eux seuls, et dont ils ne se plaignent qu'entre eux, c'est de n'être pas assez sentis. Il y a, je l'avoue, un effet total qui constate le succès, et qui suffit à leur gloire; mais ces détails de la perfection, mais cette foule de traits précieux, ou par tout ce qu'ils ont coûté, ou même parce qu'ils n'ont rien coûté du tout, voilà ce dont quelques connaisseurs jouissent seuls

et dans le secret, ce que les applaudissemens publics ne disent pas, ce que l'envie dissimule toujours, ce que l'ignorance ne peut jamais entendre, et ce qui, s'il était bien connu, serait la première récompense des vrais talens.

Eh bien! imaginons-nous (car ce n'est pas dans ce temple des arts qu'on nous défendra les illusions heureuses de l'imagination), imaginons-nous que les ombres de ces grands hommes sont présentes à nos assemblées, et tâchons de leur rendre, au moins après leur mort, la seule jouissance peut-être qui leur ait manqué pendant leur vie; et que le génie consolé puisse se dire, pendant nos séances : Ils m'ont entendu.

Mais s'ils veulent avoir en nous des admirateurs, il faut qu'ils nous permettent d'oser être leurs juges; et c'est en ce moment qu'il convient de justifier par avance ce qu'il peut y avoir de témérité apparente à relever des fautes dans des auteurs consacrés par une longue renommée et par l'admiration générale. C'est pourtant cette admiration même qui autorise en nous cette liberté, parce que c'est cette même liberté qui fonde l'admiration. Il en résulte que celle-ci n'est ni aveugle ni superstitieuse, et que l'autre n'est ni injurieuse ni maligne. D'ailleurs, ce qu'il faut voir ici, ce n'est pas seulement un homme de lettres parlant des maîtres de l'art, c'est un siècle entier d'observations et d'expérience, dont les lumières, se réfléchissant sur tout ce qui l'a précédé, en éclairent également les beautés et les défauts. Qu'il soit donc, une fois pour

toutes, bien statué, bien reconnu, quelque sujet que nous traitions, quelque auteur dont nous parlions, que nous n'avons ni ne pouvons avoir d'autre dessein, d'autre objet que le désir très-innocent et très-raisonnable de nous instruire en nous amusant; je dis nous, Messieurs, car vous me permettrez, sans doute, de vous mettre tous en commun dans ces discussions littéraires, où je me flatte de n'être le plus souvent que votre interprète, et que, sans cette confiance, je n'aurais jamais eu le courage d'entreprendre, ni la force de poursuivre.

Évoquons sans crainte ces ombres illustres : que l'éclat qui les environne offusque et importune l'ignorance et l'envie; mais nous, qui ne cherchons que l'instruction, rassemblons, s'il est possible, tous les rayons de leur gloire pour en former le jour de la vérité, et faisons, de tant de clartés réunies, un foyer de lumière qui repousse les ténèbres dont la barbarie menace de nous envelopper.

En vous invitant à ce lycée, on a voulu y réunir tous les genres d'instruction et d'amusement. En est-il un plus noble, plus intéressant que celui qu'on vous y propose? C'est de vivre et de converser avec les grands hommes de tous les âges, depuis Homère jusqu'à Voltaire, et depuis Archimède jusqu'à Buffon. Ce ne sera donc pas en vain que notre nation se glorifiera d'avoir mieux connu que les autres les avantages de la sociabilité, et tous les plaisirs des âmes honnêtes et des esprits cultivés. Il existera chez elle un lieu d'assemblée où les amateurs se

réuniront pour étudier les chefs-d'œuvre de l'esprit humain, et dont heureusement ne sera point exclu ce sexe qui, par sa seule présence, avertit de donner à l'instruction des formes plus douces et plus attirantes, commande à tout ce qui a reçu quelque éducation la décence et la réserve si nécessaires dans les assemblées littéraires, et, par un tact sûr et une sensibilité prompte, répand sur toutes les impressions qu'il partage plus de charme et plus d'effet. Ici paraîtront ces auteurs immortels que le temps a consacrés, non plus comme dans les écoles, hérissés de tout l'appareil du pédantisme; non plus comme sur nos théâtres, entourés d'illusions et de prestiges, mais avec la grandeur qui leur est propre, et la simple majesté de leur génie. Ici leurs noms ne seront prononcés qu'avec les témoignages d'une vénération que n'affaiblira point l'aveu de quelques fautes mêlées à tant de beautés. C'est auprès de vous que viendra se réfugier leur gloire outragée, et que reposeront entiers, au milieu de vos hommages, leurs monumens, que l'on voudrait mutiler. Nous sommes tous également leurs admirateurs et leurs disciples. Ce n'est point ma faible voix qui fera leur éloge; c'est votre admiration qui marquera leurs beautés; et je croirai avoir atteint le but le plus désirable pour moi, si mes pensées ne vous paraissent autre chose que vos propres souvenirs. Peut-être aussi pourrai-je me flatter de n'avoir pas été tout-à-fait inutile, si le peu de momens que vous passerez ici vous porte à en consacrer

quelques autres à l'étude de ces écrivains classiques, mal connus dans la première jeunesse, faits pour être sentis dans un âge plus mûr, mais trop souvent négligés dans les distractions d'une vie dissipée. L'on ne s'instruit bien que par ses propres réflexions : c'est l'habitude, le choix de la lecture, qui entretient le goût du beau et l'amour du vrai; et, pour finir par un précepte du grand homme qui a mis si souvent des vérités utiles dans des vers charmans,

S'occuper, c'est savoir jouir ;
L'oisiveté pèse et tourmente :
L'âme est un feu qu'il faut nourrir,
Et qui s'éteint s'il ne s'augmente.

N. B. On a justifié ici la philosophie des reproches qui ne doivent en effet tomber que sur l'abus qu'on en a fait; et c'est cet abus qui a si malheureusement influé sur les lettres comme sur la morale, sur le goût comme sur les mœurs. On ne peut trop se garantir de cette erreur commune, de confondre l'abus avec la chose; et ce qui prouve que c'est seulement l'abus qu'il faut accuser, c'est que l'examen fera voir que ce ne sont point les véritables philosophes qui ont corrompu le goût, comme tout le reste, mais des hommes qui usurpaient ce titre et le déshonoraient; c'est ce qui sera développé dans la partie de cet ouvrage où je traiterai de la philosophie du dix-huitième siècle.

PREMIÈRE PARTIE.

ANCIENS.

COURS
DE
LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

PREMIÈRE PARTIE.
ANCIENS.

LIVRE PREMIER.
POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.
ANALYSE DE LA POÉTIQUE D'ARISTOTE.

Il ne fallait rien moins que tout le pédantisme et tout le fanatisme des siècles qui ont précédé la renaissance des lettres, pour exposer à une sorte de ridicule un nom tel que celui d'Aristote. On

l'a presque rendu responsable de l'extravagance de ses enthousiastes. Mais celui qui disait, en parlant de son maître, *Je suis ami de Platon, mais encore plus de la vérité*, n'avait pas enseigné aux hommes à préférer l'autorité à l'évidence; et celui qui leur avait appris le premier à soumettre toutes leurs idées aux formes du raisonnement n'aurait pas avoué pour disciples des hommes qui croyaient répondre à tout par ce seul mot : *Le maître l'a dit.* Sa dialectique, étant devenue le fondement de la théologie, rendit sa doctrine pour ainsi dire sacrée, en la liant à celle de l'Église : de là ces arrêts des tribunaux, qui, jusque dans le siècle dernier, défendaient d'enseigner dans les écoles une autre philosophie que la sienne. Le sage paisible qui conversait dans le lycée d'Athènes sur les élémens de la logique, ne pouvait pas prévoir qu'un jour la rage de l'argumentation, se joignant à la frénésie de l'esprit de secte, produirait des meurtres et des crimes, et qu'on s'égorgerait au nom d'Aristote. Mais ce nom, quoiqu'on en ait fait un si funeste abus, n'en est pas moins respectable. Aujourd'hui même que les progrès de la raison ont comme anéanti une partie de ses ouvrages, ce qui lui reste suffit encore pour en faire un homme prodigieux. Ce fut certainement une des têtes les plus fortes et les plus pensantes que la nature ait organisées. Il embrassa tout ce

qui est du ressort de l'esprit humain, si l'on excepte les talens de l'imagination; encore, s'il ne fut ni orateur ni poëte, il dicta du moins d'excellens préceptes à l'éloquence et à la poésie. Son ouvrage le plus éloquent est sans contredit sa *Logique*. Il fut le créateur de cette science, qui est le fondement de toutes les autres; et, pour peu qu'on y réfléchisse, on ne peut voir qu'avec admiration ce qu'il a fallu de sagacité et de travail pour réduire tous les raisonnemens possibles à un petit nombre de formes précises, avec lesquelles ils sont nécessairement conséquens, et hors desquelles ils ne peuvent jamais l'être. Il paraît avoir senti quel honneur cet ouvrage pouvait lui faire; car, à la fin de ses *Analytiques*, où ce chef-d'œuvre de méthode est contenu, il a soin d'avertir que les autres sujets qu'il a traités lui sont communs avec beaucoup d'auteurs, mais que cette matière est toute neuve, et que tout ce qu'il en a dit n'avait jamais été dit avant lui. *Il m'en a coûté*, ajoute-t-il, *bien du temps et bien de la peine. On me doit donc de l'indulgence pour ce que j'ai pu omettre, et de la reconnaissance pour ce que j'ai su découvrir.*

Un de ses plus grands monumens est son *Histoire des Animaux*, et c'est aussi un des plus beaux de l'antiquité. Pour composer cet ouvrage, son disciple Alexandre lui fournit huit cents

talens, environ cinq millions d'aujourd'hui, et donna des ordres pour faire chercher les animaux les plus rares dans toutes les parties de la terre. Un pareil présent et de pareils ordres ne pouvaient être donnés que par Alexandre. C'étaient de grands secours, il est vrai; mais ce qu'Aristote tira de son génie est encore au-dessus, si l'on s'en rapporte à un juge dont personne ne niera la compétence en ces matières, à Buffon. Voici comme il en parle dans le premier des discours qui précèdent son *Histoire naturelle*; et j'ai cru qu'on entendrait avec quelque plaisir Buffon parlant d'Aristote. « Son *Histoire des Animaux*, dit-il, est » peut-être encore aujourd'hui ce que nous avons » de mieux fait en ce genre... Il les connut peut-» être mieux et sous des vues plus générales qu'on » ne les connaît aujourd'hui... Il accumule les » faits, et n'écrit pas un mot qui soit inutile. Aussi » a-t-il compris dans un petit volume un nombre » infini de différens faits; et je ne crois pas qu'il » soit possible de réduire à de moindres termes » tout ce qu'il avait à dire sur cette matière, qui » paraît si peu susceptible de précision qu'il fallait » un génie comme le sien pour y conserver en » même temps de l'ordre et de la netteté. Cet ou-» vrage d'Aristote s'est présenté à mes yeux comme » une table des matières qu'on aurait extraite, » avec le plus grand soin de plusieurs milliers de

» volumes remplis de descriptions et d'observa-
» tions de toute espèce; c'est l'abrégé le plus sa-
» vant qui ait jamais été fait, si la science est en
» effet l'histoire des faits : et quand même on sup-
» poserait qu'Aristote aurait tiré de tous les livres
» de son temps ce qu'il a mis dans le sien, le plan
» de l'ouvrage, sa distribution, le choix des exem-
» ples, la justesse des comparaisons, une certaine
» tournure dans les idées, que j'appellerais volon-
» tiers le caractère philosophique, ne laissent pas
» douter qu'il ne fût lui-même beaucoup plus riche
» que ceux dont il aurait emprunté. »

Voilà quel a été cet Aristote que l'on a presque voulu envelopper dans le mépris que, depuis Descartes, on a conçu pour la scolastique. Cette prétendue science n'est en effet qu'un tissu d'abstractions chimériques et de généralités illusoires, sur lesquelles on peut disputer à l'infini sans rien apprendre et sans rien comprendre; et il faut convenir qu'elle est fondée tout entière sur la métaphysique d'Aristote, qui ne vaut pas mieux. C'est pourtant à lui qu'on est redevable de cet axiome célèbre dans l'ancienne philosophie, et adopté dans la nôtre, que les idées, qui sont les représentations des objets, arrivent à notre esprit par l'organe des sens. C'est le principe fondamental de la métaphysique de Locke et de Condillac; c'était peut-être la seule vérité essentielle qu'il y eût dans

celle d'Aristote, et c'est la seule qu'on ait rejetée dans les écoles, parce qu'elle était contraire aux idées innées, regardées long-temps comme une croyance religieuse, et abandonnées généralement depuis les grandes découvertes des modernes, qui sont les vrais fondateurs de la saine métaphysique. Au reste, s'il s'est égaré dans cette carrière à l'époque où la philosophie venait de l'ouvrir, il semble que ses erreurs excusables tiennent à la nature même de l'esprit humain. En effet, il doit arriver dans les sciences naturelles et spéculatives le contraire de ce qu'on a toujours observé dans les arts et dans les lettres. Ici le progrès est toujours rapide, la perfection prompte; on vole au but dès qu'il est indiqué, parce que ce but est certain, et que la route est bientôt connue : aussi la belle poésie et la vraie éloquence remontent aux époques les plus reculées. Mais les deux choses qui contribuent le plus à avancer les succès en ce genre, c'est-à-dire la promptitude à saisir les objets et la disposition à imiter, sont précisément ce qui retarde la marche de l'homme dans la recherche de la vérité. Celle-ci ne se laisse pas approcher aisément : on n'arrive jusqu'à elle que par le chemin de l'expérience, qui est long et pénible. L'esprit humain est impatient, et l'expérience est tardive : de là vient qu'il s'attache à ces fantômes séduisans qu'on appelle systèmes, qui le flattent

d'ailleurs par ce qu'il y a chez lui de plus aisé à séduire, l'imagination et l'amour-propre. Il y a plus : c'est que les plus grands esprits sont les plus susceptibles de l'illusion des systèmes. Leur vaste intelligence ne peut souffrir ce qui l'arrête; le doute est pour eux un état violent; et c'est ainsi qu'un Descartes, un Leibnitz, en cherchant les premiers principes des choses, rencontrent, l'un des tourbillons, l'autre des monades. Quand de pareils guides ont marché en avant, le reste des hommes, naturellement imitateur, suit comme un troupeau, et l'on emploie à étudier les erreurs le temps qu'on aurait pu mettre à chercher la vérité. Les bornes de l'esprit d'Aristote ont été en philosophie, pendant vingt siècles, les bornes de l'esprit humain. Ce n'est qu'au temps des Galilée, des Copernic, des Bâcon, qu'enfin l'on a compris qu'il valait mieux observer notre monde que d'en faire un, et qu'une bonne expérience qui apprenait un fait valait mieux que le plus ingénieux système qui ne prouve rien. Alors est tombée la philosophie d'Aristote, mais non pas sa gloire avec elle, puisque cette gloire est fondée, comme nous l'avons vu, sur des titres que le temps a consacrés.

Ce n'est pas que, dans ses meilleurs ouvrages, sa manière d'écrire n'ait des défauts très-marqués. Il pousse jusqu'à l'excès l'austérité du style philosophique et l'affectation de la méthode : de là

naissent la sécheresse et la diffusion. Il semble qu'il ait voulu être en tout l'opposé de son maître Platon, et que, non content d'enseigner une autre doctrine, il ait voulu aussi se faire un autre style. On reprochait à Platon trop d'ornement : Aristote n'en a point du tout. Pour se résoudre à le lire, il faut être déterminé à s'instruire. Il tombe aussi de temps en temps dans l'obscurité; de sorte qu'après avoir paru, dans ses longueurs et ses répétitions, se défier trop de l'intelligence de ses lecteurs, il semble ensuite y compter beaucoup trop. On a su de nos jours réduire à un petit espace toute la substance de sa *Logique*, qui est très-étendue. Sa *Poétique*, dont nous n'avons qu'une partie, qui fait beaucoup regretter le reste, a embarrassé en plus d'un endroit et divisé les plus habiles interprètes. Sa *Rhétorique*, dont Quintilien a emprunté toutes ses idées principales, ses divisions, ses définitions, est abstraite et prolixe dans les premières parties; mais pour le fond des choses, c'est un modèle d'analyse. Ces deux écrits sont, avec ses traités de *Politique*, ce qu'il a produit de plus parfait. On se souvient avec plaisir qu'Aristote les a composés pour Alexandre, et ces deux noms forment, après tant de siècles, une belle association de gloire. C'est une exception de plus (car il y en a encore quelques autres) à ce principe si énergiquement établi par Thomas, sur

le peu d'accord qui se trouve ordinairement entre les rois et les philosophes. *Leur grandeur*, dit-il, *se choque et se repousse*. Ce n'était pas là ce que pensait Philippe, roi de Macédoine, lorsqu'il écrivit à Aristote cette lettre fameuse, si souvent citée, et qui ne saurait trop l'être : *Je vous apprends qu'il m'est né un fils. Je remercie les dieux, non pas tant de me l'avoir donné, que de l'avoir fait naître du temps d'Aristote.* Le précepteur d'Alexandre ne se sépara de lui qu'au moment où ce prince partit pour la conquête de la Perse. Il obtint du père de son élève les plus grands priviléges pour la ville de Stagyre sa patrie, et pour Athènes qui était déjà celle des arts. C'est aussi à Athènes qu'il se retira, pour philosopher dans une république, après avoir élevé un roi. Les Athéniens lui donnèrent le Lycée pour y ouvrir son école, et ce nom seul vous avertit que ce peu de mots que je viens de dire à sa louange n'était pas déplacé dans cette assemblée : ce sera peut-être un fait assez remarquable dans l'histoire de l'esprit humain, que plus de deux mille ans après qu'Aristote eut ouvert le Lycée d'Athènes, son éloge et ses ouvrages aient été lus à l'ouverture du Lycée français.

Passons à l'analyse de sa *Poétique*.

Quand nous lisons un poëme ou que nous assistons à la représentation d'un drame, nous

sommes tous portés à nous rendre compte de ce qui nous a plus ou moins affectés, soit dans l'ensemble, soit dans les détails de l'ouvrage : c'est là l'espèce de critique qui semble appartenir à tout le monde, et qui est aussi la plus amusante. Mais quand il s'agit de remonter aux premiers principes des arts, et de suivre dans cette recherche un philosophe législateur, il faut une attention plus particulière et plus soutenue. C'est pour cela qu'on ne fait lire à la première jeunesse aucun ouvrage de ce genre : on croit cette étude trop forte pour cet âge ; mais elle est attachante pour un âge plus mûr, et l'on voit alors avec plaisir toute la justesse et toute l'étendue de ces vues générales et de ces idées primitives, dont l'application se trouve la même dans tous les temps. Ainsi donc, ayant à parler de la poésie, le plus ancien de tous les arts de l'esprit chez tous les peuples connus, et qui paraît le plus naturel à l'homme, cherchons d'abord, avec le guide que nous avons choisi, pourquoi cet art a été cultivé le premier, et sur quoi est fondé le plaisir qu'il nous procure. Aristote en donne deux raisons. « La poésie semble » devoir sa naissance à deux choses que la nature » a mises en nous. Nous avons tous pour l'imi» tation un penchant qui se manifeste dès notre » enfance. L'homme est le plus imitatif des ani» maux : c'est même une des propriétés qui nous

» distinguent d'eux. C'est par l'imitation que nous » prenons nos premières leçons; enfin tout ce qui » est imité nous plaît. Des objets que nous ne » verrions qu'avec peine s'ils étaient réels, des » bêtes hideuses, des cadavres, nous les voyons » avec plaisir dans un tableau. »

Toutes ces idées vous paraissent sans doute justes et incontestables, et vous avez dû reconnaître dans la dernière phrase la source où Despréaux a puisé ce morceau de son *Art poétique* :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux, etc.

Mais, en reconnaissant la vérité du principe, remarquons qu'il est susceptible de quelque restriction, et qu'il en est de même de presque tous ceux que nous avons à établir. Le même bon sens qui les a dictés enseigne à ne pas les prendre dans une généralité rigoureuse, qui n'est faite que pour les axiomes mathématiques. Ainsi, quoique l'imitation soit une source de plaisir, il ne faut pas croire que tout soit également imitable. Dans la peinture même, dont le principal objet est l'imitation matérielle, il y a un choix à faire, et bien des choses ne seraient pas bonnes à peindre; à plus forte raison dans la poésie, qui doit surtout imiter avec choix, et embellir en imitant. Ce précepte paraît bien simple. Horace et Despréaux ont tous deux

fait une loi de cette restriction judicieuse qu'Aristote lui-même a mise en principe général, comme nous verrons tout à l'heure en suivant la marche qu'il a tenue. Cependant rien n'est si commun que de l'oublier, même depuis que l'art est perfectionné; et si quelque chose peut faire voir combien l'esprit humain est sujet à s'égarer, c'est que, dès le premier pas que nous faisons, venant à peine de poser une vérité fondamentale, nous rencontrons aussitôt l'abus qu'on en fait. Je ne parle pas seulement des Anglais, à qui l'auteur du *Temple du Goût* a dit avec tant de raison :

> Sur votre théâtre infecté
> D'horreurs, de gibets, de carnages,
> Mettez donc plus de vérité
> Avec de plus nobles images.

Mais nous-mêmes, à qui l'exemple de Corneille et de Racine apprit dans le siècle dernier à être plus délicats, nous commençons à revenir, depuis quelques années, aux horreurs révoltantes ou dégoûtantes qui appartiennent à l'enfance de l'art. Les exemples en sont si nombreux et si connus, qu'il serait inutile de les citer ici ; nous aurons assez souvent l'occasion d'en parler ailleurs.

Quand Voltaire donna *Tancrède*, le bruit se répandit que l'on verrait sur la scène l'échafaud où devait périr Aménaïde. Rien n'était plus faux, et

jamais l'auteur n'y avait pensé. Quelqu'un lui écrivit à ce sujet : *Gardez-vous bien de donner cet exemple ; car si le génie élève un échafaud sur la scène, les imitateurs y attacheront le roué.*

Au reste, il est également dans l'ordre des choses que la médiocrité produise ces sortes de monstres à l'époque où l'on se tourmente pour trouver le mieux, faute de connaître la limite du bien ; que l'amour de la nouveauté les fasse applaudir, et que la raison s'en moque. Mais ce qui n'est pas juste, c'est de prétendre aux honneurs de la sensibilité, quand on a besoin de pareilles émotions ; car la sensibilité est encore un de ces mots parasites qui composent le dictionnaire du jour. On en abuse avec une si ridicule profusion, qu'il faut aujourd'hui qu'une personne sensée prenne bien garde où elle place ce mot, si elle ne veut pas tomber dans le ridicule à la mode. C'est l'expression favorite des gens blasés, qui, ne pouvant plus être émus de rien, veulent pourtant qu'on parvienne à les émouvoir, et se plaignent toujours d'un manque de sensibilité, qui, dans le fait, n'est que chez eux. C'est pour eux qu'il faut des spectacles atroces, comme il faut des exécutions à la populace ; c'est pour eux que les auteurs ont le transport au cerveau, et que les acteurs ont des convulsions : en un mot, c'est la manie des extrêmes, si fatale à toute espèce de jouissance ; c'est là ce qu'on appelle aujourd'hui la

sensibilité. Quel est pourtant celui qui en a? c'est l'homme qui laisse échapper une larme quand par hasard il entend au théâtre quelques vers de Racine prononcés avec l'accent de la vérité, et non pas celui qui crie *bravo* lorsque... Je laisse à chacun de vous à finir une phrase qui, en vérité, n'est embarrassante que pour moi.

Les réflexions sur la première proposition d'Aristote nous ont menés un peu loin. Revenons à cette espèce de charme que l'imitation a pour tous les hommes, et dont ensuite Aristote veut assigner la cause. « C'est, dit-il, que non-seulement les » sages, mais tous les hommes en général, ont du » plaisir à apprendre; et que, pour apprendre, il » n'est point de voie plus courte que l'image. » Cette idée est aussi juste que profonde; mais il me semble qu'on pourrait lui donner plus d'étendue, en faisant entrer notre imagination pour beaucoup dans ce que l'auteur attribue ici à la seule raison. Toute imitation, en effet, exerce agréablement notre imagination, qui n'est que la faculté de nous représenter les objets comme s'ils étaient présens, et c'est toujours un plaisir pour nous de comparer les images que l'art nous présente avec celles que nous avons déjà dans l'esprit.

La seconde cause originelle de la poésie est, suivant Aristote, le goût que nous avons pour le rhythme et le chant, goût qui ne nous est pas

moins naturel que celui de l'imitation. Pour sentir combien cette observation est juste, il faut se souvenir que les premiers vers ont été chantés, et de plus, que, dans toutes les langues connues, on ne chante guère que des paroles mesurées; ce qui prouve l'affinité du chant et du rhythme. Comme ce dernier mot, tiré du grec, est devenu en français d'un usage très-commun, il est à propos d'en donner une explication précise; car lorsque les mots techniques deviennent usuels, il arrive souvent aux gens peu instruits de les appliquer mal à propos quand ils s'en servent, ou de les entendre mal quand ils les lisent. On définit le rhythme un espace déterminé, fait pour symétriser avec un autre du même genre[1]. Cette définition générale est nécessairement un peu abstraite : elle va devenir beaucoup plus claire en l'appliquant aux trois choses qui sont principalement susceptibles du rhythme, au discours, au chant et à la danse. Dans le discours, le rhythme est une suite déterminée de syllabes ou de mots qui symétrise avec une autre suite pareille, comme, par exemple, le rhythme de notre vers alexandrin est composé de douze syllabes qui donnent à tous les vers du même genre une égale durée par leurs intervalles et par leurs combinaisons. Dans la danse, le rhythme est

[1] Le Batteux, *les Quatre Poétiques*.

une suite de mouvemens qui symétrisent entre eux par leur forme, par leur nombre, par leur durée. Il est reconnu que rien n'est si naturel à l'homme que le rhythme : les forgerons frappent le fer en cadence, comme Virgile l'a remarqué des Cyclopes ; et même la plupart de nos mouvemens sont à peu près rhythmiques, c'est-à-dire, ont une sorte de régularité. Cette disposition au rhythme a conduit à mesurer les paroles, ce qui a donné le vers ; et à mesurer les sons, ce qui a produit la musique. On fit d'abord, dit Aristote, des essais spontanés, des impromptus ; car le mot dont il se sert, emporte cette idée. Ces essais, en se développant peu à peu, donnèrent naissance à la poésie, qui se partagea d'abord en deux genres, suivant le caractère des auteurs : l'héroïque, qu était consacré à la louange des dieux et des héros ; le satirique, qui peignait les hommes méchans et vicieux. Dans la suite, l'épopée, menant du récit à l'action, produisit la tragédie ; et la satire, par le même moyen, fit naître la comédie. Aristote ajoute : « La tragédie et la comédie s'étant une fois » montrées, tous ceux que leur génie portait à l'un » ou à l'autre de ces deux genres préférèrent, les » uns de faire des comédies au lieu de satires, les » autres des tragédies au lieu de poëmes héroï- » ques, parce que ces nouvelles compositions » avaient plus d'éclat, et donnaient aux poëtes

» plus de celébrité. » Cette remarque prouve que chez les Grecs, comme parmi nous, la poésie dramatique fut toujours mise au premier rang. L'on peut observer aussi que, parmi les différens genres de poésie grecque dont Aristote promet de parler dans cette partie de son Traité qui a été perdue, il y en a dont il ne nous reste aucun monument : le dithyrambe, le nome, la satire et les mimes. Les mimes étaient, à ce qu'on croit d'après quelques passages des anciens, une sorte de poésie très-licencieuse. Le nome était un poëme religieux fait pour les solennités. Le dithyrambe était destiné originairement à célébrer les exploits de Bacchus, et par la suite s'étendit à des sujets analogues, c'est-à-dire à l'éloge des hommes fameux. Il ne reste rien de tout cela que le nom. On sait qu'Archiloque, Hipponax et beaucoup d'autres ont fait des satires personnelles; mais les Grecs appelaient aussi du nom de satire des drames d'une licence et d'une gaieté burlesque. *Le Cyclope* d'Euripide est le seul drame de cette espèce qui soit parvenu jusqu'à nous : il ne fait pas regretter beaucoup les autres.

Aristote dit peu de choses de la comédie et de l'épopée, parce qu'il se réservait d'en parler dans la suite de son Traité. Selon lui, l'épopée est, comme la tragédie, une imitation du beau par le discours : elle en diffère en ce qu'elle imite

par le récit, au lieu que l'autre imite par l'action. A cette différence de forme il joint celle de l'étendue, qui est indéterminée dans l'épopée, au lieu que la tragédie tâche de se renfermer (ce sont les termes de l'auteur) dans un tour de soleil, ou s'étend peu au delà. On voit qu'Aristote est ici fort éloigné de ce rigorisme pédantesque que l'on a voulu reprocher à ses principes. Il laisse à ce que nous appelons la règle des vingt-quatre heures cette latitude raisonnable sans laquelle il faudrait se priver de plusieurs sujets intéressans, et il ne donne pas au calcul de quelques heures de plus ou de moins plus d'importance qu'il n'en faut. Quant à l'épopée comparée à la tragédie, il dit très-judicieusement : « Tout » ce qui est dans l'épopée est aussi dans la tra» gédie; mais tout ce qui est dans la tragédie » n'est pas dans l'épopée. » Il regarde celle-ci comme susceptible indifféremment de recevoir la prose ou les vers, opinion qui n'est pas celle des modernes : quelques-uns se sont efforcés de la soutenir; mais elle est en général regardée comme un paradoxe; et le *Télémaque*, tout admirable qu'il est, n'a pu obtenir parmi nous le titre de poëme, que l'auteur lui-même n'avait jamais songé à lui donner. Si l'on cherche la raison de cette différence d'avis entre les anciens et nous, je crois qu'elle peut tenir à la haute

idée que nous attachons avec justice au mérite si rare d'écrire bien en vers dans une langue où la versification est si prodigieusement difficile. Nous n'avons pas voulu séparer ce mérite d'un aussi grand ouvrage que le poëme épique, et en tout il n'entre guère dans nos idées de séparer la poésie de la versification. Je crois qu'en cela nous avons très-grande raison. La difficulté à vaincre, non-seulement ajoute aux beaux-arts un charme de plus quand elle est vaincue, mais elle ouvre une source abondante de nouvelles beautes. Il ne faut pas prostituer les honneurs d'un aussi bel art que la poésie. Si l'on pouvait être poëte en prose, trop de gens voudraient l'être, et l'on conviendra qu'il y en a déjà bien assez. Au reste, il ne paraît pas que les Latins aient pensé là dessus autrement que nous, ni qu'ils aient eu l'idée d'un poëme qui ne fût pas en vers. On peut croire que chez les Grecs même l'opinion générale avait prévalu sur celle d'Aristote, puisqu'on ne connaît aucun passage des anciens d'où l'on puisse inférer qu'un prosateur ait été regardé comme un poëte. Je crois pouvoir rappeler à cette occasion une expression plaisante de Voltaire, que sans doute il ne faut pas prendre plus sérieusement qu'il ne l'entendait lui-même, mais qui peint assez bien l'enthousiasme qu'il voulait qu'un poëte eût pour son art. Un de ses amis,

entrant chez lui comme il travaillait, voulut se retirer de peur de le déranger. *Entrez, entrez*, lui dit gaiement Voltaire, *je ne fais que de la vile prose.* Quand on songe au mérite de la sienne, on conçoit aisément quelle valeur il faut donner à cette plaisanterie.

A l'égard de la comédie, voici le peu qu'en dit Aristote : « On sait par quels degrés et par quels » auteurs la tragédie s'est perfectionnée. Il n'en » est pas de même de la comédie, parce que » celle-ci n'attira pas dans ses commencemens » la même attention : ce fut même assez tard que » les archontes en donnèrent le divertissement au » peuple. On y voyait figurer des acteurs volon- » taires qui n'étaient ni aux gages ni aux ordres » du gouvernement. Mais quand une fois elle eut » pris une certaine forme, elle eut aussi ses au- » teurs qui sont renommés. On sait que ce fut » Épicharme et Phormis qui commencèrent à y » mettre une action. Tous deux étaient Siciliens : » ainsi la comédie est originaire de Sicile. Chez » les Athéniens, Cratès fut le premier qui aban- » donna l'espèce de comédie nommée personnelle, » parce qu'elle nommait les personnes et repré- » sentait des actions réelles. Ce genre d'ouvrage » ayant été défendu par les magistrats, Cratès » fut le premier qui prit pour sujets de ses pièces » des noms inventés et des actions imaginaires. »

Tout ce que l'on peut observer ici, c'est l'usage des anciens, de faire, des représentations théâtrales, une solennité publique Parmi les archontes, premiers magistrats d'Athènes, il y en avait un chargé spécialement de la direction des spectacles. Il achetait les pièces des auteurs, et les faisait jouer aux dépens de l'État. Cet établissement dut produire deux effets : il empêcha que l'art ne fût perfectionné dans toutes ses parties, comme il l'a été parmi nous, où l'habitude d'un spectacle journalier a exercé davantage l'esprit des juges, et les a rendus plus difficiles; mais, d'un autre côté, cet établissement prévint la satiété, et s'opposa plus long-temps à la corruption de l'art : du moins ne voyons-nous pas que les Grecs, après Euripide et Sophocle, soient tombés, comme nous, dans l'oubli total de toutes les règles du bon sens. C'est au temps de ces deux grands hommes, et surtout par leurs ouvrages, que la tragédie fut portée à son plus haut point de splendeur. « Après divers changemens, dit » Aristote, elle s'est fixée à la forme qu'elle a » maintenant, et qui est sa véritable forme; mais, » d'examiner si elle a atteint ou non toute sa » perfection, soit relativement au théâtre, soit » considérée en elle-même, c'est une autre ques- » tion. » Il ne juge point à propos d'entrer dans cette question, que peut-être il traitait dans ce

que nous avons perdu. Au reste, cette réserve à prononcer marque un esprit très-sage, qui ne veut poser ni les bornes de l'art ni celles du génie.

Il définit la comédie *une imitation du mauvais, non du mauvais pris dans toute son étendue, mais de celui qui cause la honte et produit le ridicule*. C'est avoir, ce me semble, très-bien saisi l'objet principal et le caractère distinctif de la comédie. L'expérience a justifié le législateur toutes les fois qu'on a voulu attaquer dans la comédie des vices odieux, plutôt que des travers et des ridicules. L'auteur du *Glorieux* a échoué dans l'*Ingrat*. Ce n'est pas que *Tartufe* ne le soit, et d'une manière horrible; mais les grimaces de son hypocrisie et ses expressions dévotes, mêlées à ses entreprises amoureuses, donnent à son rôle une tournure comique, qui en tempère l'atrocité et la bassesse; et c'est le chef-d'œuvre de l'art de l'avoir rendu théâtral.

Après ces vues générales, Aristote commence à considérer la tragédie, qu'il paraît avoir regardée comme l'effort le plus grand et le plus difficile de tous les arts de l'imagination. Il la définit *l'imitation d'une action grave, entière, d'une certaine étendue; imitation qui se fait par le discours, dont les ornemens concourent à l'objet du poëme, qui doit, par la terreur et la pitié, corriger en nous les mêmes passions.*

Je m'arrêterai d'abord sur le dernier article de cette définition, parce qu'il a été mal interprété, et qu'en effet il était susceptible de l'être. Il n'y a personne qui ne demande d'abord ce que veut dire corriger, purger (car c'est le mot du texte grec) la terreur et la pitié en les inspirant. Dans le siècle dernier, où tous les critiques s'étaient accordés à vouloir qu'il fût de l'essence de tous les ouvrages d'imagination d'avoir avant tout un but moral, on crut retrouver cette prétendue règle dans le passage dont il s'agit. Toutes les explications se firent en conséquence. Voici celle de Corneille, qui est la plus plausible dans ce sens, et la mieux énoncée. « La pitié d'un malheur où » nous voyons tomber nos semblables nous porte » à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte » au désir de l'éviter ; et ce désir à purger, mo» dérer, rectifier et même déraciner en nous la » passion qui plonge, à nos yeux, dans ce mal» heur les personnes que nous plaignons, par » cette raison commune, mais naturelle et indu» bitable, que, pour ôter l'effet, il faut retran» cher la cause. » Cette logique est fort bonne; mais si c'était là ce qu'Aristote voulait dire, il se serait fort mal expliqué dans la chose du monde la plus simple ; car alors il n'y avait qu'à dire que la tragédie corrige en nous, par la terreur et la pitié, les passions qui causent les malheurs dont

la représentation produit cette terreur et cette pitié. Mais ce n'est point du tout ce qu'il dit : il dit en propres termes, purger, tempérer, modifier (car le mot grec présente ces idées analogues) la terreur et la pitié; et c'est précisément pour n'avoir pas voulu le suivre mot à mot qu'on s'est écarté de son idée. Il veut dire, comme on l'a très-bien démontré de nos jours, que l'objet de toute imitation théâtrale, au moment même où elle excite la pitié et la terreur en nous montrant des actions feintes, est d'adoucir, de modérer en nous ce que cette pitié et cette terreur auraient de trop pénible, si les actions que l'on nous représente étaient réelles. L'idée d'Aristote, ainsi entendue, est aussi juste qu'elle est claire; car qui pourrait supporter, par exemple, la vue des malheurs d'Œdipe, ou d'Andromaque, ou d'Hécube, si ces malheurs existaient sous nos yeux en réalité? Ce spectacle, loin de nous être agréable, nous ferait mal; et voilà le charme, le prodige de l'imitation, qui sait vous faire un plaisir de ce qui partout ailleurs vous ferait une peine véritable. Voilà le secret de la nature et de l'art combinés ensemble, et qu'un philosophe tel qu'Aristote était digne de deviner.

Je me crois obligé de déclarer ici qu'entraîné par l'autorité de tous les interprètes les plus habiles, j'ai moi-même, dans un *Essai sur les*

tragiques grecs, adopté l'ancienne explication que je viens de combattre, quoiqu'en la restreignant beaucoup, et rejetant toutes les conséquences qu'on en voulait tirer, et qui m'ont paru très-fausses. C'est dans la traduction de la *Poétique* d'Aristote, par l'abbé Le Batteux, que j'ai trouvé l'explication nouvelle que je crois devoir préférer. Il s'étend fort au long sur les raisons qui l'ont déterminé : il serait hors de propos de les rappeler ici ; mais elles m'ont paru décisives, et je me suis rendu à l'évidence.

L'ignorance a voulu quelquefois tirer avantage de ces contradictions que l'on trouve entre ceux qui s'occupent de l'étude de l'antiquité. Quelle foi peut-on avoir en eux, a-t-elle dit, puisque eux-mêmes ne sont pas toujours d'accord ? On peut en appeler là-dessus au témoignage de quiconque a étudié une autre langue que la sienne, même une langue vivante. C'en est assez pour savoir qu'il n'en est aucune dont les écrivains n'offrent quelques passages susceptibles de discussion pour un étranger qui les lit. A plus forte raison doit-on s'attendre aux mêmes difficultés dans les langues mortes, dont les monumens très-anciens ont pu et ont dû même être fort altérés ; ce qui n'empêche pas que, sur la plus grande partie de ces mêmes écrits, il ne soit comme impossible de ne pas s'accorder, parce

que le plus souvent il n'y a pas le moindre nuage, à moins qu'on ne veuille en chercher.

Reprenons les autres parties de la définition. *La tragédie est l'imitation d'une action grave.* Oui, sans doute. Il n'y a que les modernes qui se soient écartés de ce principe. C'est ce mélange du sérieux et du bouffon, du grave et du burlesque, qui défigure si grossièrement les pièces anglaises et espagnoles; et c'est un reste de barbarie. Aristote ajoute que cette action doit être *entière et d'une certaine étendue.* Il s'explique : « J'appelle entier, dit-il, ce qui a un commencement, un milieu et une fin. » Quant à l'étendue, voici ses idées, qui sont d'un grand sens : « Tout composé, pour mériter le nom de beau, » soit animal, soit artificiel, doit être ordonné » dans ses parties, et avoir une étendue convenable à leur proportion; car la beauté réunit » les idées de grandeur et d'ordre. Un animal » très-petit ne peut être beau, parce qu'il faut le » voir de près, et que les parties trop réunies se » confondent. D'un autre côté, un objet trop » vaste, un animal qui serait, je suppose, de mille » stades de longueur, ne pourrait être vu que par » parties : on ne pourrait en saisir la proportion » ni l'ensemble : il ne serait donc pas beau. De » même donc que dans les animaux et dans les » autres corps naturels, on veut une certaine

» grandeur qui puisse être saisie d'un coup d'œil,
» de même, dans l'action d'un poëme, on veut
» une certaine étendue qui puisse être embrassée
» tout à la fois, et faire un tableau dans l'esprit.
» Mais quelle sera la mesure de cette étendue?
» c'est ce que l'art ne saurait déterminer rigou-
» reusement. Il suffit qu'il y ait l'étendue néces-
» saire pour que les incidens naissent les uns des
» autres vraisemblablement, amènent la révolu-
» tion du bonheur au malheur, ou du malheur au
» bonheur. »

Plus on réfléchira sur ces principes, plus on sentira combien ils sont fondés sur la connaissance de la nature. Qui peut douter, par exemple, que les pièces de Lopez de Vega et de Shakespeare, qui contiennent tant d'événemens que la meilleure mémoire pourrait à peine s'en rendre compte après la représentation; qui peut douter que de pareilles pièces ne soient hors de la mesure convenable, et qu'en violant le précepte d'Aristote on n'ait blessé le bon sens? Car enfin nous ne sommes susceptibles que d'un certain degré d'attention, d'une certaine durée d'amusement, d'instruction, de plaisir. Le goût consiste donc à saisir cette mesure juste et nécessaire, et là-dessus le législateur s'en rapporte aux poëtes. Combien, d'ailleurs, ce qu'il dit sur l'essence du beau, sur la nécessité de n'offrir à l'esprit que ce

qu'il peut embrasser quand on veut inspirer l'intérêt et l'admiration, est profond et lumineux! Avouons-le : éblouir un moment la multitude par des pensées hardies, qui ne paraissent nouvelles que parce qu'elles sont hasardées et paradoxales, c'est ce qui est donné à beaucoup d'hommes; mais instruire la postérité par des vues sûres et universelles, trouvées toujours plus vraies à mesure qu'elles sont plus souvent appliquées; devancer par le jugement l'expérience des siècles, c'est ce qui n'est donné qu'aux hommes supérieurs.

Poursuivons. Aristote fait entrer encore dans sa définition les ornemens du discours qui doivent concourir à l'effet du poëme. Ces ornemens se réduisent pour nous à ceux de la versification et de la déclamation : pour les anciens, c'était, de plus, la mélopée ou le récit noté, et la musique des chœurs et les mouvemens rhythmiques qu'ils exécutaient. « Il y a donc, conclut-il, six choses » dans une tragédie, la fable ou l'action, les » mœurs ou les caractères (ici ces expressions sont » synonymes), les paroles ou la diction, les pen» sées, le spectacle et le chant. » Substituez au chant la déclamation, et tout cela convient également à la tragédie des anciens et à la nôtre. Mais écoutons ce qui suit, et nous jugerons si Aristote avait connu la tragédie. « De toutes ses parties, la » plus importante est la composition de la fable,

» ou l'action. C'est la fin de la tragédie, et la fin » est en tout ce qu'il y a de plus essentiel. Sans » action, point de tragédie. On peut coudre en» semble de belles maximes, des pensées ou des » expressions brillantes, sans produire l'effet de » la tragédie; et on le produira, si, sans rien de » tout cela, sans peindre des mœurs, sans tracer » des caractères, on a une fable bien composée. » Aussi ceux qui commencent réussissent-ils bien » mieux dans la diction et dans les mœurs que » dans la composition de la fable. »

Tout cela est aussi vrai aujourd'hui que du temps où l'auteur écrivait. Que le mérite de l'action ou de l'intérêt soit le premier et le plus essentiel au théâtre, c'est ce qui est prouvé par un assez grand nombre de pièces que l'on voit jouer avec plaisir, et que l'on ne s'avise guère de lire. Mais il faut observer ici une différence entre les Grecs et nous : c'est qu'il paraît que chez eux le mérite le plus rare de tous (à en juger par ce que vient de dire Aristote), c'était celui du sujet et du plan : parmi nous, au contraire, c'est celui du style. Nous avons vingt auteurs dont il est resté des ouvrages au théâtre, et même des ouvrages d'un grand effet; et nous n'en avons encore que deux (je ne parle que des morts; la postérité jugera la génération présente), nous n'en avons que deux qui aient été continuellement éloquens en

vers, et qui aient atteint la perfection du style tragique, Racine et Voltaire. Le grand Corneille est hors de comparaison, parce qu'étant venu le premier, il n'a pas pu tout faire : aussi, quoiqu'il ait donné des modèles presque dans tous les genres de beautés dramatiques, il ne peut pas être mis pour le style au rang des classiques. D'où vient cette différence entre les Grecs et nous? Elle tient, je crois, à la nature de la langue et de leur tragédie. L'idiome grec, le plus harmonieux de tous ceux que l'on connaisse, donnait beaucoup de facilité à la versification, et la musique y joignait encore un charme de plus. On ne peut douter que cette réunion ne flattât beaucoup les Grecs, puisqu'Aristote dit en propres termes : *La mélopée est ce qui fait le plus de plaisir dans la tragédie.* Nous en pouvons juger par nos opéras, où les impressions les plus fortes que nous éprouvons sont dues principalement à la musique. L'autre raison de la différence que nous examinons, c'est la nature même de la tragédie chez les Grecs, toujours renfermée dans leur propre histoire, et même, comme le dit expressément Aristote, dans un petit nombre de familles. Parmi nous, le génie du théâtre peut chercher des sujets dans toutes les parties du monde connu. Il existe même pour lui un monde de plus, que les anciens ne connaissaient pas; et, pour comprendre tout ce

qu'on en a pu tirer, il suffit de se rappeler *Alzire.*

Il n'est donc pas étonnant qu'il soit plus commun parmi nous de rencontrer des sujets convenables au théâtre que d'écrire la tragédie en vrai poëte. Mais un trait remarquable et heureux dans notre histoire littéraire, c'est que ceux de nos auteurs dramatiques qui ont le mieux écrit sont aussi ceux qui ont le plus intéressé ; c'est que nos pièces les mieux faites sont aussi les plus éloquentes ; et c'est l'ensemble de tous les genres de perfection qui a mis notre théâtre au-dessus de tous les théâtres du monde.

Aristote continue à tracer les règles de la tragédie. « La fable sera une, non par l'unité de » héros, mais par l'unité de fait ; car ce n'est pas » l'imitation de la vie d'un homme, mais d'une » seule action de cet homme..... Que les parties » soient tellement liées entre elles, qu'une seule » transposée ou retranchée, ce ne soit plus un » tout ou le même tout ; car ce qui peut être dans » un tout, ou n'y être pas sans qu'il y paraisse, » n'est point partie de ce tout. »

Voilà l'idée la plus complète et la plus juste qu'on puisse se former de la contexture d'un drame ; voilà la condamnation de tous ces épisodes étrangers, de ces morceaux de rapport dont il est si commun de remplir les pièces quand on

n'en sait pas assez pour tirer tout de son sujet. Aristote reprend : « L'objet du poëte n'est pas de » traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme » il a dû arriver, et de traiter le possible suivant la » vraisemblance. » De là le vers de Boileau :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

« La différence essentielle du poëte et de l'his» torien n'est pas en ce que l'un parle en vers et » l'autre en prose; car les écrits d'Hérodote mis » en vers ne seraient encore qu'une histoire : ils » diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait; l'au» tre, ce qui a pu ou dû être fait. C'est pour cela » que la poésie est plus philosophique et plus in» structive que l'histoire : celle-ci ne peint que les » individus, l'autre peint l'homme. »

Peut-être cette disparité n'est-elle pas absolument exacte, car il est difficile de peindre bien les personnages de l'histoire sans qu'il en résulte quelque connaissance de l'homme en général. Mais ce passage sert à faire voir que les anciens considéraient la poésie sous un point de vue plus sérieux et plus imposant que nous ne faisons aujourd'hui; et cependant *Mahomet* et la *Henriade* ont pu nous apprendre ce que la poésie pouvait faire en morale.

Aristote distingue la tragédie fondée sur l'histoire, et celle qui est de pure invention, et il

approuve l'une et l'autre ; mais il ne nous reste point de tragédies grecques de ce dernier genre. Celui qu'il blâme formellement, c'est le genre épisodique. « J'entends, dit-il, par pièces épiso-
» diques, celles dont les parties ne sont liées entre
» elles, ni nécessairement, ni vraisemblablement;
» ce qui arrive aux poëtes médiocres par leur faute,
» et aux bons par celle des comédiens. Pour faire
» à ceux-ci des rôles qui leur plaisent, on étend
» une fable au delà de sa portée; les liaisons se
» rompent, et la continuité n'y est plus. »

On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on s'est plaint de l'inévitable tyrannie qu'exercent sur un artiste ceux qui sont les instrumens uniques et nécessaires de son art.

A l'égard de la suite et de la chaîne des événemens qui doivent naître les uns des autres, il en donne une excellente raison : « C'est, dit-il, que
» tout ce qui paraît avoir un dessein produit plus
» d'effet que ce qui semble l'effet du hasard. Lors-
» que, dans Argos, la statue de Mytis tomba sur
» celui qui avait tué ce même Mytis, et l'écrasa au
» moment qu'il la considérait, cela fit une grande
» impression, parce que cela semblait renfermer
» un dessein. » Je demande si l'on peut choisir un exemple d'une manière plus ingénieuse et plus frappante.

Il distingue les pièces simples et les pièces

implexes. Il faut entendre par les premières celles où tous les personnages sont connus les uns des autres ; par les secondes, celles où il y a reconnaissance. Il y met une autre différence : *celles*, dit-il, *dont l'action est continue, et celles où il y a péripétie*. Ce mot signifie révolution, changement de situation dans les principaux personnages. Mais, comme je ne conçois pas qu'une pièce de théâtre puisse se passer d'une péripétie quelconque, il m'est impossible d'admettre cette distinction.

Il indique avec raison les reconnaissances et les péripéties comme deux grands moyens pour exciter la pitié ou la terreur. Il cite, comme des modèles en ce genre, la situation d'Iphigénie reconnaissant son frère au moment où elle va le sacrifier, et celle de Mérope prête à tuer son propre fils en croyant le venger. De ces deux sujets, Voltaire a rejeté l'un, parce qu'il croyait le dénoûment impossible; et Guimond de La Touche, moins frappé de la difficulté que du pathétique de ce sujet, l'a traité d'une manière si intéressante, qu'on lui a pardonné le défaut inévitable du dénoûment. Quant à *Mérope*, on sait quel parti Voltaire a tiré de celle de Maffei ; combien il l'a surpassé dans l'ensemble, en lui empruntant ses traits les plus heureux ; enfin, comme il est parvenu à en faire la plus irréprochable,

la plus classique de ses pièces, celle qui peut le mieux soutenir le parallèle avec la perfection de Racine.

A ces deux moyens d'intérêt, tirés du fond de l'action même, Aristote en ajoute un troisième, le spectacle, c'est-à-dire tout ce qui frappe les yeux, comme les meurtres, les poignards, les combats, l'appareil de la scène. Mais il remarque très-judicieusement que ce moyen est inférieur aux deux autres, et demande moins de talent poétique. « Car, dit-il, il faut que la fable soit » tellement composée, qu'à n'en juger que par » l'oreille, on soit ému, comme on l'est dans » l'*OEdipe* de Sophocle. Mais ceux qui nous offrent » l'horrible et le révoltant, au lieu du terrible et » du touchant, ne sont plus dans le genre; car » la tragédie ne doit pas donner toutes sortes » d'émotions, mais celles-là seulement qui lui » sont propres. »

Nous le retrouvons donc ici ce grand principe qui nous occupait tout à l'heure, et par lequel Aristote a répondu d'avance, il y a deux mille ans, à ceux qui croient avoir tout dit par ce seul mot, *cela est dans la nature;* comme si toute nature était bonne à montrer aux hommes rassemblés, comme si les spectacles et les beaux-arts étaient l'imitation de la nature commune, et non pas de la nature choisie. Au reste, nous aurons

occasion de revenir à ce sujet, quand nous réfuterons spécialement quelques-unes des principales erreurs contenues dans les poétiques modernes.

Nous voilà déjà bien avancés dans celle d'Aristote, dont je ne vous ai présenté que les idées sommaires, en écartant tout ce qui est particulier aux accessoires de la tragédie grecque, et m'arrêtant à tout ce qui peut s'appliquer à la nôtre. J'ose même quelquefois n'être pas tout-à-fait de son avis, ce qui pourtant est infiniment rare. Il dit, par exemple : « Ne présentez point de » personnages vertueux qui, d'heureux, devien- » draient malheureux; car cela ne serait ni tou- » chant ni terrible, mais odieux. » Je crois que cette règle est démentie par beaucoup d'exemples. Hippolyte est vertueux, et cependant sa mort excite la pitié et ne révolte point. Britannicus est dans le même cas. On en pourrait citer plusieurs autres. Mais ce qui suit ne saurait se contester : « Des personnages méchans qui deviennent » heureux sont ce qu'il y a de moins tragique. » C'est un des grands défauts de la tragédie d'*Atrée*, où ce monstre, à la fin de la pièce, insulte, avec une joie barbare, à l'horrible situation où il a mis le malheureux Thyeste, et finit par ce vers :

Et je jouis enfin du prix de mes forfaits.

Jamais les hommes n'aimeront à remporter d'un

spectacle une pareille impression. Il est vrai que dans *Mahomet* le crime triomphe; mais du moins ce scélérat est-il puni en perdant ce qu'il aime; il a des regrets et des remords; et cependant, malgré tout l'art de l'auteur, on sent le vice de ce dénoûment, et c'est la seule tache de ce grand ouvrage. « Si un homme très-méchant, d'heu» reux, devient malheureux, il peut y avoir un » exemple, mais il n'y a ni pitié ni terreur; car » la pitié naît du malheur qui n'est pas mérité, » et la terreur du malheur voisin de nous; et tel » n'est pas pour nous celui du méchant. » Cette remarque très-juste n'empêche pas qu'il ne soit très-bon de punir le méchant dans un drame; mais Aristote veut dire seulement que ce n'est pas là ce qui produit la terreur et la pitié, et qu'il faut les tirer d'ailleurs. Il a raison; car, lorsque le méchant, l'oppresseur, le tyran, sont punis sur la scène, ce n'est pas leur châtiment qui produit la terreur ou la pitié: l'une et l'autre sont le résultat du danger ou du malheur où sont les personnages à qui l'on s'intéresse; et comme la punition du méchant les tire de ce malheur ou de ce danger, c'est là ce qui produit l'effet dramatique. Ainsi, dans cette *Iphigénie* dont nous parlions tout à l'heure, que Thoas soit égorgé par Pylade, qui vient on ne sait d'où, ce n'est pas ce qui rend le dénoûment tragique; mais cette mort

délivre Oreste et Iphigénie, qui étaient les objets de l'intérêt, et le spectateur est content. Ainsi dans *Rodogune*, le moment de la terreur et de la pitié n'est point celui où Cléopâtre boit elle-même le poison qu'elle a préparé pour son fils; c'est le moment où ce fils, dans la situation la plus affreuse où un homme puisse se trouver, entre une mère et une amante qu'il peut soupçonner également, porte à ses lèvres la coupe empoisonnée; c'est cet instant qui fait frémir, qui demande et obtient grâce pour toutes les invraisemblances qui précèdent.

« Il y a un milieu à prendre; c'est que le per» sonnage ne soit ni absolument bon ni absolu» ment méchant, et qu'il tombe dans le malheur, » non par un crime ou une méchanceté noire, » mais par quelque faute ou erreur humaine qui » le précipite du faîte des grandeurs et de la pro» spérité. »

Il faut toujours se souvenir qu'Aristote ne parlait que des personnages qui doivent produire l'intérêt; et ce qu'il dit ici de cette sorte de caractères que Corneille, dans ses dissertations, appelle *mixtes*, a paru à ce grand homme un trait de lumière qui jette un grand jour sur la connaissance du théâtre, et en général de toute grande poésie imitative. En effet, on a observé que rien n'était plus intéressant que ce mélange, si naturel au

cœur humain. C'est sous ce point de vue que le caractère d'Achille paraît si dramatique dans l'*Iliade*, et que Phèdre ne l'est pas moins au théâtre par ses passions et par ses remords. Rien ne fait mieux voir combien se trompent et combien sont injustes tous ceux qui se sont fait, pour ainsi dire, un point de morale de ne s'intéresser au théâtre qu'à des personnages irréprochables, et qui jugent une tragédie sur les principes de la société. Qu'un personnage passionné fasse une belle action par des motifs qui tiennent à sa passion même; cela serait plus beau, disent-ils, si l'action était faite par des motifs purs. C'est une grande erreur; cela serait plus beau en morale, mais fort mauvais au théâtre. Vous n'éprouveriez qu'une admiration froide, au lieu que le personnage mû par la passion, même dans ce qu'il fait de louable, vous émeut et vous entraîne.

A toutes ces sources du pathétique il en faut joindre une, la plus abondante de toutes, et dont Aristote ne parle pas, parce que les Grecs n'y ont puisé qu'une fois : c'est l'amour malheureux; c'est cette passion dont les modernes ont tiré un si grand parti, et dont les anciens n'ont point fait usage dans la tragédie, si l'on excepte le rôle de Phèdre, dont l'aventure était célèbre dans la Grèce, et qui, même dans Euripide, n'est pas, à beaucoup près, aussi intéressante que dans

Racine. Cette seule différence entre le théâtre des Grecs et le nôtre, dont l'un a employé l'amour comme ressort tragique, et dont l'autre l'a négligé, suffirait pour rendre l'art beaucoup plus riche et plus étendu pour nous qu'il ne pouvait l'être chez eux. Quel trésor pour le théâtre, qu'une passion à qui nous devons *Zaïre*, *Tancrède*, *Inès*, *Ariane*, et quelques autres pièces encore consacrées par ce mérite particulier qui en supplée tant d'autres et fait pardonner tant de fautes, le mérite de faire répandre des larmes!

Pour ce qui est du dénoûment, Aristote préfère les pièces *dont la péripétie*, dit-il, *se fait du bonheur au malheur*. Voici comme il s'exprime sur Euripide à ce sujet: « C'est à tort qu'on blâme » Euripide de ce que la plupart de ses pièces se » terminent par le malheur. Il est dans les prin» cipes. La preuve est que, sur la scène, les pièces » de ce genre paraissent toujours, toutes choses » égales d'ailleurs, plus tragiques que les autres. » Aussi Euripide, quoiqu'il ne soit pas toujours » heureux dans la conduite de ses pièces, est-il » regardé comme le plus tragique des poëtes. »

N'oublions pas ce qui a été dit ci-dessus, qu'en fait de goût, il n'est pas nécessaire que tous les principes soient d'une vérité absolue, mais seulement d'une vérité suffisante, c'est-à-dire, applicable dans un grand nombre d'occasions. Tel est

ce principe d'Aristote sur les dénoûmens : il est généralement vrai. Les quatre pièces que je viens de citer en sont la preuve; elles sont toutes quatre dans le cas dont parle Aristote, et sont au nombre des pièces les plus intéressantes. Il est cependant d'autres dénoûmens d'une espèce toute contraire, et qui produisent aussi un grand effet; ce sont ceux qui tirent tout à coup d'un grand péril des personnages que le spectateur désire vivement de voir heureux, et qui opèrent cette révolution par des moyens naturels et inattendus. Tel est au Théâtre-Français le dénoûment d'*Adélaïde*. J'avoue que j'en connais peu d'aussi beaux : j'aurai occasion d'en parler dans la suite; il suffit aujourd'hui de l'avoir indiqué comme une exception, ainsi que quelques autres, au principe d'Aristote. Mais quand il dit que les dénoûmens doivent toujours sortir du fond du sujet, je n'y connais point d'exception.

Il s'étend beaucoup moins sur les mœurs et les caractères, parce que cette partie de l'art est moins compliquée. Il veut, et tous les législateurs l'ont dit après lui, qu'un personnage soit tel à la fin qu'il est au commencement. Ce précepte est général pour toute espèce de drame; et jamais peut-être il n'a été rempli d'une manière plus frappante et plus heureuse que dans une pièce, d'ailleurs médiocre, l'*Irrésolu* de Destouches. Cet

Irrésolu, après avoir balancé pendant toute la pièce entre deux femmes qu'il veut épouser, se détermine enfin, car il faut finir; mais à peine est-il marié, qu'il se dit à lui-même, en quittant la scène, ce vers, qui est le dernier de l'ouvrage :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

On ne peut sur ce même sujet adresser aux poëtes une leçon plus utile, et qui mérite d'être plus méditée que celle-ci, qui contient tout: « Dans la peinture des mœurs et des caractères, » ainsi que dans la composition de la fable, le » poëte doit toujours avoir devant les yeux ce » qui est vraisemblable et nécessaire dans l'ordre » moral, et se dire à tout moment à lui-même: » Est-il vraisemblable que tel personnage agisse » ou parle ainsi? » Il ne faut pas s'étonner si ce précepte est si souvent violé; c'est que, pour le mettre en pratique, il faut une raison supérieure, qui n'est guère plus commune qu'une belle imagination, et toutes les deux sont nécessaires pour faire une bonne tragédie. Que sera-ce si l'on ajoute « que le public est devenu très-difficile; » que, comme on a eu des poëtes qui excellaient » chacun dans leur genre, on voudrait aujourd'hui que chaque poëte eût à lui seul ce qu'ont » tous les autres ensemble? » C'est Aristote qui

parlait ainsi il y a plus de deux mille ans. Que dirait-il donc aujourd'hui?

Il a traité l'article du style en grammairien qui parlait à des Grecs de leur propre langue, et renvoyé à sa *Rhétorique* l'article des pensées, parce que sur cet objet les règles sont les mêmes en prose comme en vers. Ce qui regardait le chant, dernière partie de l'imitation dramatique chez les anciens, a été perdu, et ne servirait d'ailleurs qu'à nous donner sur leur musique des notions qui nous manquent, mais étrangères à notre tragédie. Je me bornerai donc à ce qu'il prescrit de plus général pour la diction. Il veut qu'elle soit élevée au-dessus du langage vulgaire, c'est-à-dire ornée de métaphores et de figures, mais cependant très-claire. « L'usage trop fré-» quent des figures, dit-il, fait du discours une » énigme, et la quantité de termes empruntés » des autres langues devient barbarie. » Il recommande donc beaucoup de réserve sur ces deux articles. Nous verrons dans la suite combien nous avons besoin d'une semblable leçon. « C'est un » grand talent, dit-il, de savoir bien employer la » métaphore; c'est la production d'un heureux » naturel, le coup d'œil d'un esprit qui voit les » rapports. »

Tout ce qui regarde l'épopée est contenu dans deux chapitres, parce que beaucoup de principes

généraux lui sont communs avec la tragédie. Je remeté à examiner le peu qu'Aristote en a dit, dans un discours sur l'épopée, qui précédera la lecture d'Homère, qu'Aristote cite partout comme l'unique modèle en ce genre.

Le dernier des vingt-cinq chapitres qui nous restent de la *Poétique* d'Aristote roule sur une de ces questions assez oiseuses dont il paraît que les Grecs s'occupaient, ainsi que nous. Il s'agit de savoir laquelle des deux l'emporte sur l'autre, de la tragédie ou de l'épopée. Qu'importe, pourvu que l'une et l'autre soient bonnes? Au reste, la discussion n'est pas fort longue. Il propose les raisons pour et contre, et décide en faveur de la tragédie. Il ne me conviendrait pas d'être d'un avis différent du sien.



CHAPITRE II.

ANALYSE DU TRAITÉ DU SUBLIME DE LONGIN.

Si quelque chose semble se refuser à toute analyse, et même à toute définition, c'est sans doute le sublime. En effet, comment définir ce qui ne peut jamais être préparé par le poëte ou l'orateur, ni prévu par ceux qui lisent ou qui écoutent; ce qu'on ne produit que par une espèce de transport; ce qu'on ne sent qu'avec enthousiasme; enfin ce qui met également hors d'eux-mêmes, et l'artiste qui compose, et la multitude qui admire? Comment rendre compte d'une impression qui est à la fois la plus vive et la plus rapide de toutes? et quelle explication n'est pas aussi froide qu'insuffisante, lorsqu'il s'agit de développer aux hommes ce qui a si fortement ébranlé toutes les puissances de leur âme? Qui ne sait que dans tous les sentimens extrêmes il y a quelque chose au-dessus de toute expression, et que, quand notre âme est émue à un certain degré, c'est pour elle une espèce de tourment de ne plus trouver de langage? S'il est reconnu que la faculté de

sentir s'étend fort loin au delà de celle d'exprimer, cette vérité est surtout applicable au sublime, qui émeut en nous tout ce qu'il est possible d'émouvoir, et nous donne le plus grand plaisir que nous puissions éprouver, c'est-à-dire, la jouissance intime de tout ce que la nature a mis en nous de sensibilité.

Lorsque nous venons d'entendre une belle scène, un beau discours, un beau morceau de poésie, si quelqu'un venait nous demander pourquoi cela nous a fait plaisir, pourquoi nous avons applaudi, chacun de nous, suivant ses connaissances, pourrait rendre compte de son jugement, et louer plus ou moins dans l'ouvrage l'ensemble ou les détails, les pensées, la diction, l'harmonie, enfin tout ce que l'art enseigne à bien connaître, et le goût à bien apprécier. Mais lorsque le vieil Horace a prononcé le fameux *qu'il mourût*, lorsqu'à ce mot les spectateurs ont jeté tous ensemble le même cri d'admiration, si quelqu'un venait leur demander pourquoi ils trouvent cela si beau, qui est-ce qui voudrait répondre à cette étrange question? et que pourrait-on répondre, si ce n'est : Cela est beau, parce que nous sommes transportés; cela est beau, parce que nous sommes hors de nous-mêmes? Quand le grand Scipion, accusé par les tribuns, parut dans l'assemblée du peuple, et que, pour toute défense, il dit,

Romains, il y a vingt ans qu'à pareil jour je va nquis Annibal, et soumis Carthage; allons au Capitole en rendre grâces aux dieux; un cri général s'éleva, et tout le monde le suivit. C'est que Scipion avait été sublime, et qu'il a été donné au sublime de subjuguer tous les hommes.

Le sublime dont je parle ici est nécessairement rare et instantané; car rien de ce qui est extrême ne peut être commun ni durable. C'est un mot, un trait, un mouvement, un geste, et son effet est celui de l'éclair ou de la foudre. Il est tellement indépendant de l'art, qu'il peut se rencontrer dans des personnes qui n'ont aucune idée de l'art. Quiconque est fortement passionné, quiconque a l'âme élevée, peut trouver un mot sublime. On en connaît des exemples. C'est une femme d'une condition commune, qui répondit à un prêtre, à propos du sacrifice d'Isaac, ordonné à son père Abraham : *Dieu n'aurait jamais ordonné ce sacrifice à une mère.*

Ce mot est le sublime du sentiment maternel. Il y a plus : le sublime peut se rencontrer même dans le silence. Ce fameux ligueur, Bussi Leclerc, se présente au parlement, suivi de ses satellites. Il ordonne aux magistrats de rendre un arrêt contre les droits de la maison de Bourbon, ou de le suivre à la Bastille. Personne ne lui répond, et tous se lèvent pour le suivre. Voilà le sublime de

la vertu. Pourquoi? C'est que nulle réponse ne pouvait en dire autant que ce silence; car sans prétendre définir exactement le sublime (ce que je crois impossible), s'il y a un caractère distinctif auquel on puisse le reconnaître, c'est que le sublime, soit de pensée, soit de sentiment, soit d'image, est tel en lui-même, que l'imagination, l'esprit, l'âme, ne conçoivent rien au delà. Appliquez ce principe à tous les exemples, et il se trouvera vrai. Ce qui est beau, ce qui est grand, ce qui est fort, admet le plus ou le moins. Il n'y en a pas dans le sublime. Essayez d'imaginer quelque chose que Scipion eût pu dire au lieu de ce qu'il a dit, substituez quelque discours que ce soit au silence des magistrats, et toujours vous resterez au dessous. Mettez-vous dans la situation du vieil Horace, et cherchez ce que peut imaginer le sentiment le plus exalté du patriotisme et de l'honneur, et vous ne concevrez rien au-dessus du *qu'il mourût*. Rappelez-vous une autre situation, celle d'Ajax, qui, dans le moment où les Grecs plient devant les Troyens que Jupiter protége, se trouve enveloppé d'une obscurité affreuse qui ne lui permet pas même de combattre; et cherchez ce que l'audace orgueilleuse d'un guerrier au désespoir peut lui suggérer de plus fort : l'imagination même, qui est si vaste, ne vous fournira rien au-dessus de ce vers si souvent cité :

Grand Dieu ! rends-nous le jour et combats contre nous [1].

Observons, en passant, que c'est La Motte qui a resserré ainsi en un seul vers les trois vers de l'*Iliade*, que Boileau a traduits plus littéralement par ces deux-ci :

Grand Dieu ! chasse la nuit qui nous couvre les yeux,
Et combats contre nous à la clarté des cieux.

J'ai parlé de ces mouvemens produits par un instinct sublime. En voici un exemple singulier, arrivé dans le dernier siècle. Un lion s'était échappé de la ménagerie du grand-duc de Florence, et courait dans les rues de la ville. L'épouvante se répand de tous côtés, tout fuit devant lui. Une femme qui emportait son enfant dans ses bras le laisse tomber en courant. Le lion le prend dans sa gueule. La mère, éperdue, se jette à genoux devant l'animal terrible, et lui redemande son enfant avec des cris déchirans. Il n'y a personne qui ne sente que cette action extraordinaire, qui est le dernier degré de l'égarement et du désespoir; cet oubli de la raison, si supérieur à la raison même; cet instinct d'une grande douleur qui ne se persuade pas que rien puisse être inflexible, est véritablement ce que nous appelons ici le sublime. Mais ce qui suit est susceptible de plus d'une explication. Le lion

[1] Le grec dit : « Et fais-nous périr même, si tu veux, » pourvu que ce soit au grand jour. »

s'arrête, la regarde fixement, remet l'enfant à terre sans lui avoir fait aucun mal, et s'éloigne. Le malheur et le désespoir ont-ils donc une expression qui se fait entendre même aux bêtes farouches? On les connaît capables des sentimens qui tiennent à l'habitude, et l'on cite beaucoup de traits de leur attachement et de leur reconnaissance. Mais ici cette mère, pour arrêter la dent de l'animal féroce, n'avait qu'un moment et qu'un cri. Il fallait qu'il entendît ce qu'elle demandait, et qu'il fût touché de sa prière; et il l'entendit, et il en fut touché! Comment? C'est ce qui peut fournir plusieurs réflexions sur la correspondance naturelle entre tous les êtres animés, mais qui ne sont pas de mon sujet. Je reviens.

Sur tout ce que j'ai dit du sublime, la première question qui se présente est celle-ci : puisqu'il ne peut être ni défini ni analysé, qu'est-ce donc qu'a fait Longin dans son *Traité du Sublime*? C'est qu'il n'a pas voulu traiter de celui-là, mais de ce que les rhéteurs appellent le style sublime, par opposition au style simple, et au style tempéré qui tient le milieu entre les deux; le style qui convient aux grands sujets, aux sujets élevés, à la poésie épique, dramatique, lyrique; à l'éloquence judiciaire, délibérative ou démonstrative, quand le sujet est susceptible de grandeur, d'élévation, de force, de pathétique. C'est ce que l'examen

même du Traité de Longin peut prouver avec évidence. Ce n'est pourtant pas l'opinion de Boileau; mais il a été réfuté sur cet article par de savans philologues, entre autres, par Gibert, dans le *Journal des Savans*. Ce qui a pu l'induire en erreur, c'est qu'en effet il y a quelques endroits de Longin qui peuvent s'appliquer à l'espèce de sublime dont je viens de parler, et quelques exemples qui s'y rapportent; mais la suite et l'ensemble du Traité font voir que ces exemples ne sont cités que comme appartenant au style sublime, dans lequel ils entrent naturellement. On pourra demander encore comment l'objet de ce Traité peut donner matière au doute et à la discussion, puisqu'il semble que l'auteur a dû commencer par déterminer d'une manière précise ce dont il allait parler. Le commencement de l'ouvrage va répondre à cette question. Il suffit d'avertir auparavant qu'il existait du temps de Longin un Traité du Sublime, d'un autre rhéteur nommé *Cecilius*; traité qui a été entièrement perdu, et qui ne nous est connu que par ce qu'en dit Longin. Voici comme s'exprime celui-ci dans l'exorde de son ouvrage, qu'il adresse au jeune Terentianus, son disciple et son ami.

« Vous savez, mon cher Terentianus, qu'en » examinant ensemble le livre de Cecilius sur le » sublime, nous avons trouvé que son style était

» au-dessous de son sujet, qu'il n'en touchait pas
» les points principaux, qu'enfin il n'atteignait
» pas le but que doit avoir tout ouvrage, celui
» d'être utile à ses lecteurs. Dans tout traité sur
» l'art, il y a deux objets à se proposer : de faire
» connaître d'abord la chose dont on parle; c'est le
» premier article : le second, pour l'ordre, mais le
» premier pour l'importance, c'est de faire voir les
» moyens de réussir dans la chose dont on traite.
» Cecilius s'est étendu fort au long sur le premier,
» comme s'il eût été inconnu avant lui, et n'a rien
» dit du second. Il a expliqué ce que c'était que le
» sublime, et a négligé de nous apprendre com-
» ment on peut y parvenir. »

Longin part de là pour s'autoriser à passer très-légèrement sur la nature du sublime; et, parlant à Terentianus comme à un jeune homme très-instruit : « Je me crois dispensé, continue-t-il, de
» vous montrer que le sublime est ce qu'il y a de
» plus élevé et de plus grand dans les écrits, et que
» c'est principalement ce qui a immortalisé les
» meilleurs écrivains. » Il prouve ensuite, suivant la méthode des philosophes et des rhéteurs, qu'il y a un art du sublime; il spécifie les vices de style qui lui sont le plus opposés; et, après cette espèce d'avant-propos, il entre en matière, et assigne les sources principales du sublime, qui sont, selon lui, au nombre de cinq. Mais, avant de le suivre

dans le cours de son ouvrage, il convient de dire un mot de l'auteur.

Longin était né à Athènes, et florissait vers la fin du troisième siècle de notre ère. C'était l'homme le plus célèbre de son temps pour le goût et l'éloquence, et la lecture du seul traité qui nous reste de lui suffit pour justifier cette réputation. Il y règne un jugement sain, un style animé et un ton d'éloquence convenable au sujet. La fameuse Zénobie, reine de Palmyre, qui lutta si malheureusement contre la fortune d'Aurélien, avait fait venir Longin à sa cour, pour prendre de lui des leçons de langue grecque et de philosophie. Découvrant dans son maître des talens supérieurs, elle en avait fait son principal ministre. Lorsque, après la perte d'une grande bataille qu'elle livra aux Romains, elle fut obligée de se renfermer dans sa capitale, et reçut d'Aurélien une lettre qui l'invitait à se rendre, ce fut Longin qui l'encouragea à se défendre jusqu'à l'extrémité, et qui lui dicta la réponse noble et fière que l'historien Vopiscus nous a conservée. Cette réponse coûta la vie à Longin. Aurélien, vainqueur, maître de la ville de Palmyre et de Zénobie, réserva cette reine pour son triomphe, et envoya Longin au supplice. Il y porta le même courage qu'il avait su inspirer à sa reine, et sa mort fit autant d'honneur à sa philosophie que de honte à la cruauté d'Aurélien. Il

avait fait quantité d'ouvrages dont nous n'avons plus que les titres. Ils roulaient tous sur des objets de critique et de goût. La traduction de son *Traité du Sublime* par Boileau n'est pas digne de cet illustre auteur : elle manque d'exactitude, de précision et d'élégance, et je n'ai pu en faire que peu d'usage. Ce n'est pas qu'il ne sût bien le grec; mais, s'étant mépris sur le but principal de l'ouvrage, il est obligé souvent de faire violence au texte de l'auteur pour le ramener à son sens : on sait d'ailleurs que sa prose est en général fort au-dessous de ses vers; elle est lâche, négligée et incorrecte, quoique dans plusieurs préfaces, et dans les réflexions qui suivent sa traduction, il y ait encore des endroits où l'on retrouve le sel de la satire et ce sens droit qui le caractérisait partout.

Ce que nous avons vu de l'exorde de Longin, fait apercevoir déjà qu'il ne s'agit point de ce sublime proprement dit, dont j'ai parlé jusqu'ici. Comment pourrait-il dire, en ce sens, qu'il y a un art du sublime? Cela ne saurait se supposer d'un homme aussi judicieux qu'il le paraît dans tout le reste. On peut, avec du talent, apprendre à bien écrire; mais, certes, on n'apprend point à être sublime. Le titre littéral de son ouvrage est, *de la Sublimité* ; ce qui doit s'entendre naturellement de la perfection du genre sublime. Voici

les cinq choses principales qui, selon lui, peuvent y conduire : une audace heureuse dans les pensées, l'enthousiasme de la passion, l'usage des figures, le choix des mots ou l'élocution, et ce que les anciens appelaient la composition, c'est-à-dire l'arrangement des paroles, relativement au nombre et à l'harmonie. Qui ne voit que ce sont là les cinq choses qui forment la perfection d'un ouvrage, mais qu'elles peuvent s'y réunir toutes sans qu'il y ait un trait de ce sublime qui transporte tous les hommes avec un seul mot, tandis qu'au contraire ce seul mot peut se trouver dans un ouvrage qui n'aura d'ailleurs aucun mérite? Citons des exemples. *Britannicus* est assurément un des plus beaux monumens de notre langue. Il y a des morceaux d'un style sublime, entre autres, le discours de Burrhus à Néron. Il n'y a rien cependant qui produise le même effet d'admiration que cet endroit de la *Médée* de Corneille (pièce très-mauvaise de tout point), que l'on a toujours cité parmi les traits sublimes de ce grand homme :

. . . .
Pour voir en quel état le sort vous a réduite !
Votre pays vous hait, votre époux est sans foi.
Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?
Moi.
Moi, dis-je, et c'est assez.

Des gens difficiles ont prétendu que ce dernier

hémistiche affaiblissait la beauté du *moi*. C'est se tromper étrangement : bien loin de diminuer le sublime, il l'achève; car le premier *moi* pouvait n'être qu'un élan d'audace désespérée, mais le second est de réflexion; elle y a pensé, et elle insiste : *Moi, dis-je, et c'est assez*. Le premier étonne, le second fait trembler quand on songe que c'est Médée qui le prononce.

Et dans *Nicomède*, tragédie d'ailleurs si défectueuse et si souvent au-dessous du tragique, quand le timide Prusias dit à son fils :

> Je veux mettre d'accord l'amour et la nature,
> Être père et mari dans cette conjoncture.

Nicomède lui répond :

> Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi ?
> Ne soyez l'un ni l'autre....
>
> PRUSIAS.
>
> Et que dois-je être ?
>
> NICOMÈDE.
>
> Roi.

Ce mot seul de *roi*, dans la situation, dit tout ce qu'il est possible de dire. On ne peut rien concevoir au delà : c'est le sublime de la pensée. Celui de l'expression s'offre encore dans une de ces productions du grand Corneille, où il n'est grand que dans un seul endroit : je veux dire

Othon. Il est question de trois ministres pervers qui se disputaient les dépouilles de l'empire romain sous le règne passager du vieux Galba.

> On les voyait tous trois s'empresser sous un maître
> Qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être,
> Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
> A qui dévorerait ce règne d'un moment.

Dévorer un règne! quelle effrayante énergie d'expression! et cependant elle est claire, juste et naturelle : c'est le sublime.

Longin ne prend guère ses exemples que dans les meilleurs écrivains, dans Homère, dans Sophocle, dans Euripide, dans Démosthènes, parce qu'il cherche des modèles de style. S'il eût voulu ne citer que ces traits sublimes qui se présentent quelquefois, même dans les auteurs du second rang, il en eût trouvé plus d'un dans les tragédies de Sénèque; par exemple, ce vers de son *Thyeste*, vers traduit littéralement par Crébillon. Atrée, au moment où Thyeste tient la coupe remplie du sang de son fils, lui dit avec une joie féroce :

> Méconnais-tu ce sang?
>
> Je reconnais mon frère!

répond ce père infortuné; et il ne peut rien dire de plus fort. Dans ses autres ouvrages, ce même Sénèque, si rempli d'esprit et de mauvais goût,

et qu'il est si juste d'admirer quelquefois et si difficile de lire de suite, n'a-t-il pas de temps en temps des traits frappans, et plus fréquemment que Cicéron? Celui-ci a des morceaux sublimes, c'est-à-dire d'une élévation et d'une force soutenues : Sénèque a des traits de ce sublime qui brille comme l'éclair. Et je préfère de beaucoup, quoi qu'on en ait voulu dire, Cicéron à Sénèque, parce que l'éclair le plus brillant me plaît beaucoup moins qu'un beau jour, et parce que j'aime les plaisirs qui durent.

Ne cherchons donc point à soumettre à aucun art, à aucune recherche, ce qui ne peut être qu'une rencontre heureuse, et, pour ainsi dire, une bonne fortune du génie, laquelle même arrive quelquefois à d'autres qu'à lui. Cependant plusieurs écrivains ont cherché à le définir. Je vais rassembler plusieurs de ces définitions : on jugera.

Voici d'abord celle de Despréaux, dans ses réflexions sur Longin; car il était juste que dans son système il cherchât à suppléer Longin, qui n'a point défini, attendu que, voulant parler du style sublime, de ce qu'il y a, comme il vient de nous le dire, de plus élevé, de plus grand dans le discours, il trouvait inutile de répéter ce que tous les rhéteurs avaient dit avant lui.

« Le sublime est une certaine force du dis-

» cours propre à élever et à ravir l'âme, et qui
» provient, ou de la grandeur de la pensée, ou
» de la magnificence des paroles, ou du tour
» harmonieux, vif et animé de l'expression, c'est-
» à-dire d'une de ces choses regardées séparé-
» ment, ou, ce qui fait le parfait sublime, de ces
» trois choses jointes ensemble. »

Cette définition, quoiqu'assez longue pour s'appeler une description, ne m'en paraît pas meilleure. Je ne saurais me représenter le sublime comme *une certaine force du discours*, ni comme *un tour harmonieux, vif et animé*. Il y a tant de choses où tout cela se trouve, sans qu'on y trouve le sublime! Ce que je vois de plus clair ici, c'est la distinction des trois genres de sublime, empruntée des trois premiers articles de la division de Longin, celui de pensée, celui de sentiment ou de passion, celui des figures ou images : mais une division n'est pas une définition.

En voici une autre de La Motte, dans son Discours sur l'ode :

« Le sublime n'est autre chose que le vrai et
» le nouveau réunis dans une grande idée, expri-
» mée avec élégance et précision. »

Ce qui convient à tout ne distingue rien. Le *vrai* doit se trouver partout; le *nouveau* peut très-souvent n'être point sublime, et l'élégance

n'entre point nécessairement dans l'idée du sublime. Le *moi* de Médée et le *qu'il mourût* du vieil Horace n'ont rien d'élégant, non plus que ce trait de la Genèse, cité par Longin à propos du sublime de pensée : *Dieu dit : Que la lumière soit, et la lumière fut.* Huet a fait une longue dissertation pour prouver que ces paroles n'étaient point sublimes ; mais comme il est impossible de donner une plus grande idée de la puissance créatrice, il faut que Huet nous permette d'être de l'avis de Longin.

Troisième définition ou description : celle-ci est de Silvain, qui a fait un *Traité du Sublime*, adressé au traducteur de Longin, et dans lequel il y a beaucoup plus de mots que d'idées.

« Le sublime est un discours d'un tour extraor-» dinaire..... » (On serait tenté de s'arrêter là ; car, de tout ce que nous avons cité jusqu'ici de sublime, il n'y a rien qui soit d'un *tour extraordinaire*, et qui ne soit même d'un tour extrêmement simple, si ce n'est l'expression de *dévorer un règne* : mais poursuivons), « qui, par les » plus nobles images et les plus grands senti-» mens, dont il fait sentir toute la noblesse par » ce tour même d'expression, élève l'âme au-» dessus de ses idées ordinaires de grandeur, et » qui, la portant tout à coup à ce qu'il y a de

» plus élevé dans la nature, la ravit et lui donne
» une haute idée d'elle-même. »

Il n'y a de bon dans tout cela que les derniers mots exactement copiés de Longin, qui marque avec raison comme un des effets du sublime, de donner à ceux qui l'entendent une plus grande idée d'eux-mêmes. Cette pensée, aussi juste qu'heureuse, semble déplacée dans le long verbiage de Silvain.

Quatrième définition : elle est de M. de Saint-Marc, homme de lettres fort instruit, qui a commenté utilement Boileau et Longin, mais dont le goût n'est pas toujours sûr. « Le sublime, dit-» il, est l'expression courte et vive de tout ce
» qu'il y a sans une âme de plus grand, de plus
» magnifique et de plus superbe. » Cette définition, plus courte et plus claire que les autres, ne laisse pas d'avoir du vague et des inutilités; car, après avoir dit ce qu'*il y a de plus grand* dans une âme, ajouter ce qu'*il y a de plus magnifique*, n'est-ce pas dire deux fois la même chose, puisque *magnifique*, en cet endroit, ne peut signifier que grand? Au reste, il a mieux saisi que les autres l'idée du sublime, en ce qu'il le présente comme le plus haut degré de grandeur; mais il commet la même faute que La Motte, qui, dans sa définition, ne compte pour rien le pathétique, genre de sublime qui en vaut bien un autre.

Deux écrivains également célèbres, quoique dans des genres bien différens, Rollin et La Bruyère, ont aussi parlé du sublime, et ni l'un ni l'autre n'a cherché à le définir. Le premier, dans son *Traité des Etudes*, composé principalement pour les jeunes gens, mais dont je conseillerais la lecture à tout le monde, est conduit, par son sujet, à parler de cette division des trois genres d'éloquence que j'ai déjà indiqués ci-dessus, le simple, le tempéré, le sublime. Quand il en est à celui-ci, il se contente d'extraire de Longin ce qu'il y a de plus propre à marquer les différens caractères du sublime. Quant à l'objet particulier du Traité de Longin, il s'abstient de prononcer, mais de manière à faire entendre qu'il n'est pas de l'avis de Despréaux. Pour lui, regardant ces distinctions délicates comme peu essentielles à son objet, il prend un parti fort sage. « Sans entrer, dit-il, dans un examen qui » souffre plusieurs difficultés, je me contente » d'avertir que par le sublime j'entends ici également celui qui a plus d'étendue et se trouve » dans la suite du discours, et celui qui est plus » court et consiste dans des traits vifs et frappans, parce que dans l'une et l'autre espèce je » trouve également une manière de penser et de » s'exprimer avec noblesse et grandeur, qui fait » proprement le sublime..... Il y a dans Démos-

» thènes, dans Cicéron, beaucoup d'endroits fort » étendus, fort amplifiés, et qui sont pourtant » très-sublimes, quoique la brièveté ne s'y ren- » contre point. »

On peut conclure de ce passage que le judicieux Rollin, sans vouloir contredire ouvertement Despréaux, s'est pourtant rapproché de Longin, en ne voyant dans le sublime que ce qu'il y a de plus relevé et de plus grand dans la poésie et dans l'éloquence.

Écoutons maintenant La Bruyère, mais souvenons-nous que la concision abstraite de son style nous éclairera moins qu'elle ne nous fera penser.

« Qu'est-ce que le sublime? Il ne paraît pas » qu'on l'ait défini. Est-ce une figure? Naît-il des » figures, ou du moins de quelques figures? Tout » genre d'écrire reçoit-il le sublime, ou s'il n'y » a que les grands sujets qui en soient *capa-* » *bles*[1]? Peut-il briller autre chose dans l'églogue, » par exemple, qu'un beau naturel, et dans les » lettres familières, comme dans les conversa- » tions, qu'une grande délicatesse; ou plutôt » le naturel et le délicat ne sont-ils pas le su-

[1] Mot impropre. Il fallait dire, *qui en soient susceptibles*. *Capable* signifie qui est en état de faire, et se dit des personnes; *susceptible* signifie qui peut recevoir, et se dit des choses.

» blime des ouvrages dont ils sont la perfection? »

Si j'osais prendre sur moi de répondre aux questions de La Bruyère, je dirais : Le sublime n'est point une figure, et n'a nul besoin de figures : cent exemples le prouvent. A l'égard des genres d'écrire qui peuvent le recevoir, c'est au bon sens à décider, en suivant la grande règle des convenances. Il serait facile de dire quels sont les genres où il entre le plus naturellement, mais pas si aisé de dire ceux qui l'excluent absolument. On ne peut pas prévoir toutes les exceptions. Qui empêche que dans la conversation ou dans une lettre on ne place un mot sublime? Cela dépend du sujet de la lettre et de la conversation. Mais je ne crois pas, pour répondre à la dernière question, que la perfection des petites choses puisse jamais s'appeler le sublime. Il continue :

« Le sublime ne peint que la vérité, mais en » un sujet noble; il la peint tout entière dans sa » cause ou dans son effet; il est l'expression ou » l'image la plus digne de cette vérité... Il n'y a » même entre les grands génies que les plus éle- » vés qui soient capables du sublime. »

Oui, du sublime soutenu, de ce que nous appelons style sublime, tel que celui d'*Athalie* et de *Brutus*; mais pour le sublime de trait, je crois avoir démontré le contraire.

Après avoir fait cette excursion chez les modernes qui ont parlé du sublime, il est temps de retourner à Longin, qui, sans avoir voulu le définir précisément, en expose avec beaucoup de justesse les différens caractères, et en trace vivement les effets.

« La simple persuasion, dit-il, fait sur nous » une impression agréable, à laquelle nous nous » laissons aller volontairement; mais le sublime » exerce sur nous une puissance irrésistible : il » nous commande comme un maître; il nous terrasse comme la foudre.

» Naturellement notre âme s'élève quand elle » entend le sublime. Elle est comme transportée » au-dessus d'elle-même, et se remplit d'une es» pèce de joie orgueilleuse, comme si elle avait » produit ce qu'elle vient d'entendre. » Voilà sans doute parler dignement du sublime. Il ajoute: « Cela est grand, qui laisse à l'esprit beaucoup à » penser, qui fait sur nous une impression que » nous ne pouvons pas repousser, et dont nous » gardons un souvenir profond et ineffaçable. » Remarquons que l'auteur se sert indifféremment des mots de grand, de sublime et de plusieurs autres analogues, pour exprimer la même idée: nouvelle preuve de la vérité du sens que nous lui donnons ici. Une plus forte encore, c'est qu'à l'endroit où il distingue les principales sources

du sublime, « Je suppose, dit-il, pour fondement de tout, le talent de l'éloquence, sans lequel il n'y a rien. » Il en résulte que ce dont il traite ici n'est que la perfection de ce talent, dont la nécessité lui paraît indispensable.

Pour ce qui regarde les deux premières sources du sublime, l'élévation des pensées et l'énergie des sentimens et des passions, il avoue très-judicieusement que ce sont plutôt des dons de la nature que des acquisitions de l'art. Il reprend avec raison Cecilius de n'avoir pas fait entrer le pathétique dans les différentes espèces de sublime. « Il s'est bien trompé, dit-il, s'il a cru que l'un était étranger à l'autre. J'oserais affirmer avec confiance qu'il n'y a rien de si grand dans l'éloquence qu'une passion fortement exprimée et maniée à propos; c'est alors que le discours monte jusqu'à l'enthousiasme, et ressemble à l'inspiration. »

Il revient sur ce qu'il a dit de cette disposition au grand qu'il faut tenir de la nature. « On peut cependant la fortifier et la nourrir par l'habitude de ne remplir son âme que de sentimens honnêtes et nobles. Il n'est pas possible qu'un esprit toujours rabaissé vers de petits objets produise quelque chose qui soit digne d'admiration et fait pour la postérité. On ne met dans ses écrits que ce qu'on puise dans soi-

» même, et le sublime est pour ainsi dire le son
» que rend une grande âme. »

J'avoue que, de tout ce qui a été dit sur ce sujet, ce trait me paraît le plus heureux.

C'est dans l'*Iliade* que Longin choisit le plus volontiers ses exemples des grandes idées et des grandes images ; car il paraît les considérer comme provenant de la même source, la faculté de concevoir fortement. On n'est pas étonné de cette préférence quand on connaît Homère, de tous les poëtes le plus riche en ce genre, surtout pour qui peut entendre sa langue ; car, il faut bien en convenir, Boileau lui-même, quoique les différens morceaux qu'il a traduits en vers soient la partie la plus estimable de son ouvrage, affaiblit un peu Homère en le traduisant. C'est pourtant sa version que je vais mettre sous vos yeux. Qui oserait se flatter d'en faire une meilleure ? Mais auparavant je donnerai la traduction littérale des vers grecs, afin qu'on puisse mieux la comparer aux vers de Boileau.

Un des passages dont il s'agit dans Longin est tiré du commencement du vingtième livre de l'*Iliade*. C'est le moment où Jupiter a rendu aux dieux la permission de se mêler de la querelle des Grecs et des Troyens, et de descendre dans le champ des combats. Il donne lui-même le signal en faisant retentir son tonnerre du haut des cieux,

et Neptune, frappant la terre de son trident, fait trembler les sommets de l'Ida et les tours d'Ilion. Voici maintenant les vers qui suivent, exactement traduits : il y en a cinq dans le grec ; Boileau en a fait huit.

« Pluton lui-même, le roi des Enfers, s'épou-
» vante dans ses demeures souterraines ; il s'é-
» lance de son trône, et jette un cri, tremblant
» que Neptune, dont les coups ébranlent la terre,
» ne vienne enfin à la briser, et que les régions
» des morts, hideuses, infectes, dont les dieux
» mêmes ont horreur, ne se découvrent aux yeux
» des mortels et des immortels. »

Souvenons-nous que, dans tout grand tableau, dans tout morceau de grand effet, la chose la plus capitale, c'est qu'il n'y ait pas une circonstance inutile, et que toutes soient à leur place ; car alors tout ce qui ne va pas à l'effet l'affaiblit. Il n'y a pas là-dessus le moindre reproche à faire aux vers d'Homère. Le tableau est complet ; il n'y a pas un trait inutile ou faible. Tout est frappant, tout va en croissant. Voyons maintenant les vers de Boileau :

L'Enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie.
Pluton *sort* de son trône : *il pâlit, il s'écrie :*
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
Et, *par le centre ouvert* de la terre ébranlée,
Ne fasse voir du Styx la rive désolée,

Ne découvre aux vivans cet empire odieux,
Abhorré des mortels, et craint même des dieux.

Le premier vers est très-élégant. *Au bruit de Neptune* est une de ces tournures figurées qui distinguent si heureusement la poésie de la prose : celle-ci n'applique le mot de *bruit* qu'aux choses, et non pas aux personnes. Dans le langage ordinaire, on ne dirait pas *au bruit du roi en colère*; on dirait *au bruit de la colère du roi.* Ce sont toutes ces figures de la diction, auxquelles on ne prend pas garde ordinairement, qui lui donnent la véritable élégance poétique. Mais dans le second vers, *Pluton sort de son trône* n'est-il pas bien faible en comparaison du mot grec qui est le mot propre, *il s'élance?* Celui-ci peint le mouvement brusque de la terreur; l'autre ne peint rien : c'est tout que cette différence. Et si l'on ajoute que dans le grec ces mots, *il s'élance de son trône et jette un cri*, coupent le vers par le milieu, et forment une suspension imitative, au lieu de cet hémistiche uniforme *il pâlit, il s'écrie*, ne pardonnera-t-on pas à ceux qui peuvent jouir de ces beautés originales, d'être un peu difficiles sur les traductions qui les affaiblissent? Au reste, le poëte français se relève bien dans les deux vers suivans :

Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour.

Ce dernier vers est admirable. Il n'est pas dans Homère; il est imité de Virgile [1]; et c'est là ce que Boileau appelait, avec raison, jouter contre son auteur. C'est dommage que dans ce qui suit il ne se soutienne pas au même niveau.

> Et, *par le centre ouvert* de la terre ébranlée,

est un remplissage de mots : rien n'est plus contraire au style sublime.

> *Ne fasse voir* du Styx la rive désolée.

Ne fasse voir, ne fasse entrer, en trois vers, c'est une négligence dans un morceau important. Mais, *faire voir du Styx la rive désolée* forme-t-il une image aussi forte que *briser la terre en la frappant?* Et cet hémistiche nombreux, *la rive désolée*, rend-il à l'imagination *ces régions hideuses, infectes?* C'est là que le redoublement des épithètes pittoresques est d'un effet sûr, et Homère et Virgile en sont pleins. Les deux derniers vers sont beaux et harmonieux; mais en total il me semble que le tableau d'Homère ne se retrouve pas tout entier dans le traducteur.

« Voyez-vous (dit Longin, à propos de cette » magnifique peinture), voyez-vous la terre ébran- » lée dans ses fondemens, le Tartare à décou-

[1] . . . . . *Trepidentque immisso lumine Manes.*
(Énéide, VIII, 246.)

» vert, la machine du monde bouleversée, et » les cieux, les enfers, les mortels et les immor- » tels tous ensemble dans le combat et dans le » danger ! »

Ce grand admirateur de l'*Iliade* ne l'est pas, à beaucoup près, autant de l'*Odyssée;* bien différent en cela de plusieurs modernes, qui la mettent à côté ou même au-dessus de l'*Iliade*. Ce n'est pas ici le lieu de comparer ces deux poëmes, ni d'exposer pourquoi mon opinion est entièrement celle de Longin ; mais ce qu'il dit à ce sujet est un morceau trop remarquable pour n'être pas cité.

« L'*Odyssée* est le déclin d'un beau génie qui, » en vieillissant, commence à aimer les contes. » L'*Iliade*, ouvrage de sa jeunesse, est toute » pleine de vigueur et d'action. L'*Odyssée* est » presque tout entière en récits, ce qui est le » goût de la vieillesse. Homère, dans ce dernier » ouvrage, est comparable au soleil couchant, » qui est encore grand aux yeux, mais qui ne » fait plus sentir sa chaleur. Ce n'est plus ce feu » qui anime toute l'*Iliade*, cette hauteur de gé- » nie qui ne s'abaisse jamais, cette activité qui » ne se repose point, ce torrent de passions qui » vous entraîne, cette foule de fictions heureuses » et vraies. Mais comme l'Océan, même au mo- » ment du reflux, et lorsqu'il abandonne ses

» rivages, est encore l'Océan, cette vieillesse dont
» je parle est encore la vieillesse d'Homère. »

Longin, voulant donner un autre exemple de la vivacité des images, quoique fort inférieur, de son aveu, à tout ce qu'il a cité d'Homère, le choisit dans une tragédie d'Euripide, *Phaéton*, que nous avons perdue, ainsi que tant d'autres. Il avoue qu'Euripide, qui a excellé dans le pathétique, mais que tous les critiques anciens, à commencer par Aristote, ont mis, pour le style, fort au-dessous de Sophocle, ne peut pas soutenir la comparaison avec Homère. « Mais pour-
» tant, ajoute-t-il, son génie, sans être porté au
» grand, ne laisse pas de s'animer dans certaines
» occasions, et de lui fournir des coups de pin-
» ceau assez hardis. » Le morceau qui suit a été traduit en vers par Boileau, et l'on s'aperçoit bien que ce n'est plus contre Homère qu'il lutte : autant il était au-dessous de celui-ci, autant il est au-dessus d'Euripide. C'est le Soleil qui parle à son fils :

« Prends garde qu'une ardeur trop funeste à ta vie
» Ne t'emporte au-dessus de l'aride Libye :
» Là, jamais d'aucune eau le sillon arrosé
» Ne rafraîchit mon char dans sa course embrasé. »

Et un peu après :

« Aussitôt devant toi s'offriront sept étoiles :
» Dresse par là ta course, et suis le droit chemin. »
Phaéton, à ces mots, prend les rênes en main ;

De ses chevaux ailés il bat les flancs agiles;
Les coursiers du Soleil à sa voix sont dociles.
Ils vont : le char s'éloigne, et plus prompt qu'un éclair,
Pénètre en un moment les vastes champs de l'air.
Le père cependant, plein d'un trouble funeste,
Le voit rouler de loin sur la plaine céleste,
Lui montre encor sa route, et du plus haut des cieux
Le suit, autant qu'il peut, de la voix et des yeux.
«Va par là, lui dit-il; reviens, détourne, arrête,» etc.

« Ne diriez-vous pas, continue Longin, que » l'âme du poëte monte sur le char avec Phaéton, » qu'elle partage tous ses périls, et vole dans les » airs avec les chevaux? »

A cette peinture si vive il en oppose une autre d'un caractère différent : c'est celle des sept chefs devant Thèbes, tirée d'Eschyle, et très-bien rendue par Boileau :

Sur un bouclier noir, sept chefs impitoyables
Épouvantent les dieux de sermens effroyables :
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le sang, jurent de se venger.
Ils en jurent la Peur, le dieu Mars et Bellone.

On a dit avec raison qu'il ne fallait pas rimer fréquemment par des épithètes, d'abord pour éviter l'uniformité, et ensuite par ce que cette ressource est trop facile. Là-dessus, ceux qui veulent toujours enchérir sur la raison et la vérité ont pris le parti de trouver mauvais tous les vers qui finissent par des épithètes; erreur d'autant

plus ridicule, que souvent elles peuvent faire un très-bel effet quand elles sont harmonieuses, énergiques et adaptées aux circonstances. Ici elles sont très-bien placées; mais ce qu'il y a de plus beau dans ces vers, c'est cet hémistiche pittoresque, *tous, la main dans le sang*. Le traducteur l'emporte sur l'original, qui a mis un vers entier pour ce tableau, que la suspension de l'hémistiche rend plus frappant en français, parce qu'elle force de s'y arrêter : c'est un des secrets de notre versification.

J'observerai encore que les deux morceaux qu'on vient d'entendre, l'un d'Euripide, l'autre d'Eschyle, n'ont rien qui soit proprement sublime; mais que l'un est remarquable par la vivacité, et l'autre par la force des images; et tous deux, par conséquent, appartiennent à ce style élevé qui est l'objet dont il s'agit.

A l'article des figures oratoires, il cite deux endroits fameux de Démosthènes : je remets à en parler quand nous lirons cet orateur. Mais, à propos des figures, il donne un précepte bien sage, et qui peut servir à les bien employer et à les bien juger. « Il est naturel aux hommes, dit-il, de se » défier de toute espèce d'artifice, et comme les » figures en sont un, la meilleure de toutes est » celle qui est si bien cachée qu'on ne l'aperçoit » pas. Il faut donc que la force de la pensée ou du

» sentiment soit telle qu'elle couvre la figure, et ne
» permette pas d'y songer. »

Cela est d'un grand sens; et ce qui a tant décrié ces sortes d'ornemens qu'on appelle figures de rhétorique, ce n'est pas qu'ils ne soient fort bons en eux-mêmes, c'est le malheureux abus qu'on en a fait. Il fallait se souvenir que les figures doivent toujours être en proportion avec les sentimens ou les idées, sans quoi elles ne peuvent ressembler à la nature, puisqu'il n'est nullement naturel qu'un homme qui n'est pas vivement animé se serve de figures vives dont il n'a nul besoin. Il est reconnu que c'est la passion, la sensibilité, qui a inventé toutes les figures du discours pour s'exprimer avec plus de force. Aussi, quand cet accord existe, l'effet en est sûr, parce qu'alors, comme dit Longin, la figure est si naturelle, qu'on ne songe pas même qu'il y en a une. Prenons pour exemple cette apostrophe d'Ajax à Jupiter, dont nous parlions tout à l'heure. Le mouvement est si vrai, l'idée est si grande, elle naît si nécessairement de la situation et du caractère, que c'est tout ce qu'on voit, et que personne ne s'avise d'y remarquer une figure de rhétorique que l'on appelle apostrophe. Mais supposons que, dans une situation tranquille, on s'adresse à Jupiter sans avoir rien à lui dire que de fort commun, alors tout le monde verra le rhéteur, et sera tenté de lui dire : A quoi bon cette

apostrophe? Celle d'Ajax se cache, suivant l'expression de Longin, dans le sublime de la pensée. Sophocle peut nous en offrir une autre, qui est le sublime du sentiment. Je demande, tout intérêt du traducteur mis à part, qu'il me soit permis de la prendre dans la tragédie de *Philoctète*. Je ne connais point d'exemple qui rende l'idée de Longin plus sensible. Il se trouve dans la scène où Philoctète, instruit enfin qu'on veut le mener au siége de Troie, conjure Pyrrhus de lui rendre ses flèches :

Rends, mon fils, rends ces traits que je t'ai confiés.
Tu ne peux les garder ; c'est mon bien, c'est ma vie ;
Et ma crédulité doit-elle être punie ?
Rougis d'en abuser.... Au nom de tous les dieux!...
Tu ne me réponds rien! Tu détournes les yeux!...
Je ne puis te fléchir! O rochers! ô rivages!
Vous, mes seuls compagnons, ô vous, monstres sauvages
(Car je n'ai plus que vous à qui ma voix, hélas!
Puisse adresser des cris que l'on n'écoute pas!)
Témoins accoutumés de ma plainte inutile,
Voyez ce que m'a fait le fils du grand Achille!

Voilà de toutes les figures la plus hardie, l'apostrophe aux êtres qui n'entendent pas. Mais qui pensera jamais à voir une figure dans ce mouvement que la situation de Philoctète rend si naturel? Qui ne sait que la douleur extrême se prend où elle peut? Et puisque Pyrrhus ne l'écoute pas, à qui le malheureux s'adressera-t-il, si ce n'est aux rochers, aux rivages, aux bêtes farouches; enfin

aux seuls êtres qui ont coutume d'entendre sa plainte? Mais allez parler aux rochers quand vous n'en aurez nul besoin, et l'on dira : Voilà un écolier à qui l'on a appris que l'apostrophe était une belle figure de rhétorique. Qu'y a-t-il de plus commun dans le discours que l'interrogation? C'est pourtant aussi une figure, lorsqu'on parle aux hommes rassemblés; car l'interrogation en elle-même suppose le dialogue. « Mais pourquoi, » dit très-finement Longin, cette figure est-elle » très-oratoire et produit-elle souvent beaucoup » d'effet? c'est qu'il est naturel, lorsqu'on est interrogé, de se presser de répondre, et que l'orateur, faisant la demande et la réponse, fait une » sorte d'illusion aux auditeurs, à qui cette réponse » qu'il a méditée paraît l'ouvrage du moment. »

En voilà assez sur les figures, dont je n'ai dû parler, ainsi que Longin, que relativement à leur usage dans le style sublime. Elles peuvent être d'ailleurs la matière d'une infinité d'observations qui, dans la suite, trouveront leur place. Ce qu'il dit du choix des mots, et de l'arrangement et du nombre, n'est guère susceptible d'être analysé pour nous, si ce n'est dans le précepte général et commun aux écrivains de toutes les langues, de ne jamais blesser l'oreille, et d'éviter également les expressions recherchées et les termes bas.

Ne présentez jamais de basses circonstances,

a dit Boileau; et Longin reproche à Hésiode d'avoir dit, en parlant de la déesse des ténèbres :

Une puante humeur lui coulait des narines.

Cela fait voir qu'il y a des choses également basses dans toutes les langues, quoique l'usage apprenne qu'il y a beaucoup de mots ignobles dans un idiome, qui ne le sont pas dans un autre.

L'auteur du Traité reproche aussi à Platon trop de luxe dans son style, et l'affectation des ornemens; il cite cet endroit où le philosophe dit, en parlant du vin, « qu'il est bouillant et furieux, » mais qu'il entre en société avec une divinité » sobre qui le châtie, et le rend doux et bon à » boire. » Appeler l'eau *une divinité sobre*, est aussi ridicule en français qu'en grec, et la critique de Longin est plausible pour tout le monde. Admirateur éclairé des grands écrivains, il ne s'aveugle point sur leurs défauts. On a vu ce qu'il pensait de l'*Odyssée*, et ce qu'il trouve de répréhensible dans Platon, dont il honore d'ailleurs et exalte le beau génie. Il est encore plus épris de Démosthènes, qu'il élève au-dessus de tous les orateurs, et cependant il ne dissimule aucun de ses défauts. « Démosthènes ne réussit point dans les » mouvemens modérés : il a de la dureté, il man- » que de flexibilité et d'éclat, il ne sait pas manier

» la plaisanterie. Hypéride au contraire (autre » orateur grec très-célèbre, contemporain et ri» val de Démosthènes), Hypéride a toutes les » qualités qui manquent à Démosthènes; mais il » ne s'élève jamais jusqu'au sublime. C'est pour le » sublime que Démosthènes est né. La nature et » l'étude lui ont donné tout ce qui peut y con» duire. Il réunit tout ce qui fait le grand orateur, » le ton de majesté, la véhémence des mouve» mens, la richesse des moyens, l'adresse, la ra» pidité, la force dans le plus haut degré. »

Ailleurs, il le compare à Cicéron. « Il est grand » dans son abondance, comme Démosthènes dans » sa précision. Je comparerais celui-ci à la foudre » qui écrase, à la tempête qui ravage; l'autre, à un » vaste incendie qui consume tout, et prend sans » cesse de nouvelles forces. »

Un des chapitres de Longin est employé à traiter cette question, qui a été quelquefois renouvelée depuis lui, et qui, à proprement parler, ne peut pas être une question : « Si le médiocre qui n'a point de défauts est préférable au sublime qui en a. » On peut répondre d'abord qu'il y a une sorte de contradiction dans les termes; car c'est un défaut très-réel que de n'avoir point de grandes beautés dans un sujet qui en est susceptible. Ensuite, avant d'aller plus loin, je citerai cet article de Longin comme une dernière preuve

très-péremptoire qu'il ne veut point parler des traits sublimes dont l'idée ne suppose aucun défaut, mais des ouvrages dont le sujet et le ton appartiennent au genre sublime. Cela me paraît suffisamment prouvé, et je n'y reviendrai plus. Il oppose donc les ouvrages qui sont à peu près irréprochables dans leur médiocrité, à ceux qui ont des fautes et des inégalités dans leur élévation habituelle, et l'on sent qu'il ne peut pas balancer. « Il faut bien pardonner, dit-il, à ceux qui sont » montés très-haut de tomber quelquefois, et » à ceux qui ont une richesse immense d'en » négliger quelques parties. Celui qui ne commet » point de fautes ne sera point repris; mais celui » qui produit de grandes beautés sera admiré. Il » n'est pas étonnant que celui qui ne s'élève pas » ne tombe jamais; mais nous sommes naturelle- » ment portés à admirer ce qui est grand, et un » seul des beaux endroits de nos écrivains supé- » rieurs suffit pour racheter toutes leurs fautes. »

Ce peu de mots suffit aussi pour résoudre la question proposée. Mais il y a des esprits faux qui, en outrant un principe vrai, en font un principe d'erreur; et il ne manque pas de gens qui ont voulu nous faire croire qu'un seul endroit heureux pouvait excuser toutes les fautes d'un mauvais ouvrage. Il semble que Longin les ait devinés, et se soit cru obligé de leur répondre

d'avance; car il ajoute tout de suite : « Rassemblez » toutes les fautes d'Homère et de Démosthènes, » et vous verrez qu'elles ne font qu'une très-pe- » tite partie de leurs ouvrages. » C'est dire assez clairement qu'il n'excuse les fautes que là où les beautés prédominent. C'est ce qu'Horace avait déjà dit, et ce qui n'a pu recevoir une interprétation si fausse que de ceux qui avaient intérêt à la faire passer.

Un autre chapitre de Longin est consacré à développer le pouvoir de cette harmonie qui naît de l'arrangement des mots, et qui devait faire une partie si essentielle de la poésie et de l'éloquence, chez un peuple que l'habitude d'un idiome, pour ainsi dire musical, rendait, en ce genre, si délicat et si sensible. *Le jugement de l'oreille est le plus superbe de tous*, avait déjà dit Quintilien. Mais, quoique notre langue ne soit pas composée d'élémens aussi harmonieux que celle des Grecs ni même des Latins, l'harmonie artificielle qui résulte de l'arrangement des mots n'en est pas moins sensible pour nous; et même ce qui manque à la langue ne fait que rendre ce travail plus nécessaire et en augmenter le mérite. Et qui n'a pas éprouvé qu'un son désagréable, une construction dure, peut gâter ce qu'il y a de plus beau? Notre auteur avait donc bien raison de traiter cette partie comme une des plus essentielles

au sublime, et l'on sait jusqu'où les anciens pous saient à cet égard la délicatesse. « L'harmonie » du discours, dit-il, ne frappe pas seulement l'o» reille, mais l'esprit; elle y réveille une foule » d'idées, de sentimens, d'images, et parle de » près à notre âme par le rapport des sons avec » les pensées..... C'est l'assemblage et la propor» tion des membres qui fait la beauté du corps : » séparez-les, et cette beauté n'existe plus. Il en » est de même des parties de la phrase harmoni» que : détruisez-en l'arrangement, rompez ces » liens qui les unissent, et tout l'effet est dé» truit. » Cette comparaison est parfaitement juste.

Longin recommande également de ne pas trop allonger ses phrases et de ne point trop les resserrer. Ce dernier défaut surtout est directement contraire au style sublime, non pas au sublime d'un mot, mais au caractère de majesté qui convient aux grands sujets. Homère est nombreux, périodique; il procède volontiers par une suite de liaisons et de mouvemens. Le traduire en style coupé, comme on l'a fait de nos jours, parce que cela était plus aisé que de faire sentir dans la version quelque chose de l'harmonie de l'original, c'est lui ôter un de ses principaux caractères. Cependant, ce principe sur l'espèce d'harmonie nécessaire au style sublime souffre quelques

exceptions, mais il est généralement bon. Cicéron, Démosthènes, Bossuet, en prouvent la vérité.

Dès le commencement de son Traité, Longin parle des vices de style les plus opposés au sublime, et j'ai cru, dans cette analyse, devoir suivre une marche toute contraire, parce qu'il me semble qu'en tout genre il faut d'abord établir ce qu'on doit faire, avant de dire ce qu'il faut éviter. Il en marque trois principaux : l'enflure, les ornemens recherchés, qu'il appelle le style froid et puéril, et la fausse chaleur. Ce sont précisément les trois vices dominans de ce siècle. Et combien d'écrivains qui ont la prétention d'être *grands*, d'être *chauds*, se trouveraient froids et petits au tribunal de Longin, c'est-à-dire à celui du bon sens, qui n'a pas changé depuis lui! « L'en-
» flure, dit-il, est ce qu'il y a de plus difficile à
» éviter : on y tombe sans s'en apercevoir, en
» cherchant le sublime et en voulant éviter la
» faiblesse et la sécheresse. On se fonde sur cet
» apophthegme dangereux,

Dans un noble projet on tombe noblement ;

» mais on s'abuse. L'enflure n'est pas moins vi-
» cieuse dans le discours que dans le corps ; elle a
» de l'apparence, mais elle est creuse en dedans,
» et, comme on dit, il n'y a rien de si sec qu'un
» hydropique. » Cette comparaison est empruntée de Quintilien. « Le style froid et puéril est l'abus

» des figures qu'on apprend dans les écoles : » c'est le défaut de ceux qui veulent toujours dire » quelque chose d'extraordinaire et de brillant, » qui veulent surtout être agréables, gracieux, » et qui, à force de s'éloigner du naturel, tom» bent dans une ridicule affectation. La fausse » chaleur, qu'un rhéteur, nommé Théodore, ap» pelait fort bien la fureur hors de saison, con» siste à s'emporter hors de propos, à s'échauffer » par projet, quand il faudrait être tranquille. De » tels écrivains ressemblent à des gens ivres ; ils » cherchent à exprimer des passions qu'ils n'é» prouvent point ; et il n'y a rien de plus froid, de » plus ridicule que d'être ému tout seul quand on » n'émeut personne. »

Cet excellent critique finit son ouvrage par déplorer la perte de la grande éloquence, de celle qui fleurissait dans les beaux jours d'Athènes et de Rome. Il attribue cette perte à celle de la liberté. « Il est impossible, dit-il, qu'un esclave » soit un orateur sublime. Nous ne sommes plus » guère que de magnifiques flatteurs. » Quand nous en serons à la décadence des lettres chez les Grecs et les Romains, nous verrons que Longin avait raison, et que la même corruption des mœurs, qui avait entraîné la chute de l'ancien gouvernement, devait aussi entraîner celle des beaux-arts.

CHAPITRE III.

DE LA LANGUE FRANÇAISE, COMPARÉE AUX LANGUES ANCIENNES.

Du sublime à la grammaire il y a beaucoup à descendre; mais, pour les bons esprits, tout ce qui est utile à l'instruction est toujours assez intéressant. Dans le plan que je me suis proposé de suivre, une partie considérable de ce *Cours* étant destinée à faire connaître, à faire sentir les anciens, autant qu'il est possible, même à ceux qui ne peuvent pas les lire dans l'original, il m'importe d'avertir des difficultés inévitables que je dois rencontrer, et des bornes étroites et gênantes que m'impose la nécessité de ne jamais montrer ces auteurs dans leur propre langue, par égard pour les personnes qui ne la connaissent point; et puisqu'ils ne peuvent parler ici que la nôtre, il est également juste et nécessaire d'établir d'abord ce que doit leur faire perdre la différence du langage, même en supposant ce qu'il y a de plus rare, c'est-à-dire la traduction aussi bonne qu'elle peut l'être. La grande réputation de ces écrivains

est ici un danger pour eux et un écueil pour moi, car, bien que leur mérite soit de nature à être encore aperçu dans une autre langue que la leur, il est difficile qu'ils n'en perdent pas quelque chose, surtout en poésie; et si, d'après cette disproportion, on les jugeait au-dessous de l'idée qu'on en avait, on s'exposerait à être injuste envers eux, et c'est cette injustice que je me crois obligé de prévenir. C'est donc une occasion toute naturelle de mettre en avant quelques notions, quelques principes sur les différences les plus essentielles qui se trouvent entre les idiomes anciens et le nôtre, de discuter ce qui a été dit sur ce sujet, et d'établir des vérités qu'on a souvent obscurcies comme à dessein, faute de lumières ou de bonne foi. Ce détail sera quelquefois purement grammatical : il faut bien s'y résoudre, et d'autant plus que la grammaire doit entrer aussi dans ce plan d'instruction. D'ailleurs, elle a cela de commun avec la géométrie, qu'elle rachète la sécheresse du sujet par la netteté des conceptions.

Il n'est pas inutile d'observer que, dans l'antiquité, le mot *grammatiké*, qui avait passé des Grecs aux Latins, et dont nous avons fait celui de grammaire, avait une acception beaucoup plus étendue que parmi nous. On mettait les jeunes gens entre les mains du grammairien avant de les confier

au rhéteur et au philosophe; et Quintilien, qui nous a tracé un plan très-complet de l'ancienne éducation, nous apprend que les connaissances et les devoirs des grammairiens s'étendaient à des objets qui paraissent aujourd'hui ne pas appartenir à leur profession. Non-seulement un grammairien devait apprendre à ses élèves à écrire et à parler correctement, et à connaître les règles de la versification, ce qui est à peu près la seule chose qui soit aujourd'hui du ressort de la grammaire; mais il devait être encore ce qu'on appelle proprement parmi les gens de lettres un critique, ce qui ne signifiait pas, comme de nos jours, un homme qui, dans une feuille ou dans une affiche, s'établit juge de tous les ouvrages nouveaux, sans être obligé de savoir un mot de ce qu'il dit, ni même de savoir sa langue. Un critique, un grammairien, un philologue (ces trois mots sont à peu près synonymes), était un homme particulièrement occupé de l'étude des langues et de la lecture des poëtes, de la connaissance exacte des manuscrits, qui, avant l'imprimerie, étaient les seuls livres; il devait en offrir aux jeunes gens le texte épuré, les initier dans tous les secrets de la versification et de l'harmonie. Et comme alors la poésie lyrique était toujours accompagnée d'instrumens, et la poésie dramatique toujours mêlée au chant, il ne pouvait enseigner le rhythme, si essentiel à

la poésie, sans savoir ce qu'on savait alors de musique. Il devait apprendre à ses disciples à réciter des vers sans jamais blesser ni la quantité ni le nombre. Il eût été honteux à tout homme bien élevé de prononcer d'une manière vicieuse un vers grec ou latin : c'eût été une preuve d'une mauvaise éducation. Et comme cette étude est infiniment plus aisée pour nous, chez qui les règles de la versification sont très-bornées et très-faciles, rien n'est plus propre à nous faire sentir combien il est indécent que des personnes bien nées estropient des vers dans leur propre langue, en ignorent la mesure et la cadence, et que ceux qui, par état, doivent les réciter en public, mutilent si souvent et si grossièrement ce qu'ils répètent tous les jours.

Telle est l'idée que nous donne Quintilien des grammairiens de Rome et d'Athènes, et qui nous rappelle l'importance qu'avait nécessairement dans les anciennes républiques tout ce qui tenait à l'art de bien parler. Cette délicatesse d'oreille avait contribué à perfectionner l'harmonie de leur langue, et l'habitude entretenait à son tour cette délicatesse. Mais au moment d'exposer si sommairement une partie des avantages du grec et du latin (car cet examen approfondi serait une dissertation qui ne pourrait s'adresser qu'aux savans), je crois entendre déjà les reproches inconsidérés de ceux qui, saisissant mal l'état de la question, s'imaginent

qu'on veut déprécier et calomnier la langue française. Il serait assurément bien maladroit et bien ridicule de vouloir rabaisser une langue dans laquelle on a toute sa vie pensé, parlé et écrit : c'est ce qu'on ne peut supposer que de pédans qui n'auraient jamais fait autre chose que commenter les Grecs et les Latins. La méthode facile de mettre les injures à la place des raisons a fait dire aussi aux aveugles apologistes de notre langue que ceux qui la trouvaient inférieure aux langues anciennes étaient des ignorans qui n'avaient pas su s'en servir ; et, ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que des gens d'esprit et de mérite ont employé cette invective très-gratuite, persuadés apparemment qu'en exaltant leur langue ils donneraient une plus grande idée de leurs ouvrages. Je n'en citerai qu'un, que, selon ma coutume, je choisirai parmi les morts, pour avoir moins à démêler avec les vivans : c'est de Belloy, dans ses *Observations sur la langue et la poésie françaises*. Le but de cet ouvrage, que l'auteur n'eut pas le temps d'achever, est de faire voir que non-seulement notre langue n'est pas inférieure aux langues anciennes et étrangères, mais qu'elle a de l'avantage sur toutes. L'auteur, qui avait voué sa plume à l'adulation, a cru peut-être flatter aussi la nation sous ce rapport. Mais on peut être très-bon Français sans regarder sa langue comme la première du monde. Elle a sûrement

sur toutes les autres de l'Europe l'avantage d'être devenue la langue universelle; mais, sans vouloir examiner ici toutes les causes de cette universalité, la principale est incontestablement la grande quantité d'excellens ouvrages qu'elle a produits dans tous les genres, et surtout la supériorité de notre théâtre. La question se réduit donc, pour le moment, au latin et au grec comparés au français. De Belloy commence par s'élever contre *des Parisiens qui écrivent mal*, contre des criailleries *de mauvais auteurs*, qui voudraient persuader au public que la langue de Racine et de Bossuet ne vaut pas celle de Virgile et de Démosthènes. Il y a dans ce début beaucoup d'humeur et de mauvaise foi. Ces *Parisiens, ces mauvais auteurs* sont Fénélon dans ses Dialogues sur l'Éloquence; Racine et Despréaux, qui, après avoir eu le projet de traduire l'*Iliade*, y ont renoncé, comme tout le monde sait, parce qu'ils désespéraient de trouver dans leur langue de quoi lutter contre celle d'Homère; le lyrique Rousseau, qui ne se servait pas mal de la sienne; enfin, Voltaire, qui n'était pas un superstitieux idolâtre des anciens, ni un homme à préjugés pédantesques. C'est ce dernier qui s'est plaint le plus souvent de ce qui manquait à notre langue et à notre versification : on pourrait le citer là-dessus en cent endroits; je me borne à ces vers de son *Épître à Horace* :

Notre langue, un peu sèche et sans inversions,
Peut-elle subjuguer les autres nations ?

On peut répondre oui, puisque cela est déjà fait; et nous avons vu pourquoi. Mais, dans cet endroit de son *Épître*, l'auteur vient de dire qu'il ne se flatte pas que la langue dans laquelle il a écrit fasse vivre ses ouvrages aussi long-temps que celle d'Horace a fait vivre les siens. Je crois qu'il a tort d'en douter; mais ce n'est pas là la question. Il ajoute :

Nous avons l'agrément, la clarté, la justesse ;
Mais égalerons-nous l'Italie et la Grèce ?

On sent bien qu'il s'agit de l'Italie antique.

Est-ce assez, en effet, d'une heureuse clarté ?
Et ne péchons-nous pas par l'uniformité ?

Nous verrons tout à l'heure que cela n'est que trop vrai. Mais comment se refuser à une observation que les expressions injurieuses dont se sert de Belloy autorisent assez, et rendent encore plus frappante ? Je suis fort loin de vouloir rien ôter à un homme dont les succès au théâtre prouvent un talent estimable à plusieurs égards ; mais il est bien reconnu que ce n'est pas le style qui est la partie la plus brillante de ses ouvrages : c'est pourtant l'auteur du *Siége de Calais* qui ne peut souffrir qu'on trouve rien

de plus beau que sa langue; et c'est l'auteur de *Mérope* et de *la Henriade* qui avoue l'infériorité de la sienne. Que résulte-t-il de ce contraste et des autorités imposantes que j'ai citées? C'est que, pour bien juger des langues, il faut savoir ce qu'il est possible d'en faire, être né pour écrire, et surtout avoir l'oreille sensible. De Belloy et beaucoup d'autres accumulent citations sur citations pour prouver que nos bons écrivains ont su tirer de leur langue des beautés que l'on peut opposer à celles des anciens. Eh! qui en doute? Qui doute que le génie ne sache se servir le plus heureusement qu'il est possible de l'instrument qu'on lui confie? La question est de savoir s'il n'y en a pas de plus heureux. Tous nos jugemens, en fait de goût, on l'a déjà dit, ne sont et ne peuvent être que des comparaisons. L'homme du meilleur esprit, qui ne sait que sa langue, et qui lit nos bons auteurs, ne peut rien imaginer de mieux, parce qu'ils ont tiré de la leur tout ce qu'on en pouvait tirer. Ils sont donc en cela pour le moins égaux aux anciens : je dis pour le moins; car plus ils avaient de difficultés à vaincre, et plus leur mérite est grand. Mais à l'égard de l'idiome qu'ils avaient à manier, ce n'est point par des traits détachés qu'on en peut juger, c'est par la marche habituelle. Il fau-

drait, entre gens instruits et faits pour décider la question, prendre cent vers d'Homère et de Virgile, les opposer à cent vers de Racine et de Voltaire; comparer, vers par vers, ce que la langue a donné aux uns et aux autres; et, de plus, statuer quel est l'effet total sur les oreilles délicates et exercées. Que l'on fasse cet examen, et l'on verra que de Belloy, dans son système, est aussi loin de la vérité qu'il l'est de la question. Au reste, il y a long-temps qu'elle est jugée, et il ne s'agit aujourd'hui que d'en faire soupçonner du moins les raisons à ceux même qui n'entendent que le français.

Dans cet examen comparatif des langues, il faut de toute nécessité revenir aux premiers élémens, il faut parler des noms, des verbes, des articles, des prépositions, des particules; car c'est de tout cela que se composent la construction, l'expression et l'harmonie, c'est-à-dire les trois choses principales qui constituent la diction. Ne rougissons point de descendre à ce détail, qui ne peut paraître petit que parce qu'on en parle très-inutilement aux enfans qui ne peuvent pas l'entendre; mais quand le philosophe pense à tout le chemin qu'il a fallu faire pour parvenir à un langage régulier et raisonnable malgré ses imperfections, la formation des langues paraît une des merveilles de l'esprit humain, que deux

choses seules rendent concevable, le temps et la nécessité.

Une des premières qualités d'une langue est de présenter à l'esprit, le plus tôt et le plus clairement qu'il est possible, les rapports que les mots ont les uns avec les autres dans la composition d'une phrase. Ainsi, par exemple, les rapports des noms entre eux ou avec les verbes sont déterminés par les cas. Le rudiment nous dit qu'il y en a six; mais cela est bon à dire à des enfans : ces cas appartiennent aux Grecs et aux Latins; quant à nous, nous n'en avons pas. Les cas sont distingués par différentes terminaisons du même mot, qui avertissent dans quel rapport il est avec ce qui précède ou ce qui suit. Nous disons, dans tous les cas, *homme*, *Dieu*, *livre*, et nous sommes obligés de les différencier par un article ou par une particule : *l'homme*, *de l'homme*, *à l'homme*, *par l'homme*. Les femmes savantes de Molière diraient : *Voilà qui se décline*. Point du tout : voilà ce qu'on fait quand on ne peut pas décliner; car un mot qui ne change point de terminaison est ce qu'on appelle indéclinable. Décliner, c'est dire comme les Latins, *homo*, *hominis*, *homini*, *hominem*, *homine*, et comme les Grecs, ἄνθρωπος, ἀνθρώπου, ἀνθρώπῳ, ἄνθρωπον, etc. Pourquoi? C'est que le mot, dès qu'il

est prononcé, m'avertit dans quelle relation il est avec les autres. On sera peut-être tenté de croire que ce défaut de déclinaisons, auquel nous suppléons par des articles et des particules, n'est pas une chose bien importante : mais c'est qu'on n'en voit pas d'abord la conséquence; et ce premier exemple de ce qui nous manque va faire voir combien tout se tient dans les langues. Cette privation de cas proprement dits est une des causes capitales qui font que l'inversion n'est point naturelle à notre langue, et qui nous privent, par conséquent, d'un des plus précieux avantages des langues anciennes. Pourquoi sera-t-on toujours choqué d'entendre dire : *La vie conserver je voudrais?* C'est que ce mot *la vie* ne présente à l'esprit aucun rapport quelconque où l'on puisse s'arrêter. Vous ne savez, quand vous l'entendez, s'il est nominatif ou régime, c'est-à-dire, s'il doit amener un verbe ou le suivre. Ce n'est que lorsque la phrase est finie que vous comprenez que le mot *la vie* est régi par le verbe *conserver*. Or, il y a dans toutes les têtes une logique secrète qui fait que vous désirez d'attacher une relation quelconque à chaque mot que vous entendez; et, pour suivre le fil naturel de ces relations, il faut absolument dire dans notre langue, *Je voudrais conserver la vie*, ce qui n'offre aucun nuage à la pensée.

Mais si je commence ma phrase en latin par le mot *vitam*, me voilà d'abord averti, par la désinence qui frappe mon oreille, que j'entends un accusatif, c'est-à-dire un régime qui me promet un verbe. Je sais d'où je pars et où je vas; et ce qui est pour un Français une inversion forcée qui le trouble, est pour moi, Latin, un ordre naturel d'idées. Mais, dira-t-on peut-être, y a-t-il beaucoup d'avantages à pouvoir dire : *La vie conserver je voudrais*, plutôt que *Je voudrais conserver la vie?* Non, il y en a fort peu pour cette phrase et pour telle autre que je choisirais dans le langage ordinaire. Mais demandez aux poëtes, aux historiens, aux orateurs, si c'est pour eux la même chose d'être obligés de mettre toujours les mots à la même place, ou de les placer où l'on veut, et leur réponse développée fera voir qu'à ce même principe, qui fait que l'une des deux phrases est impossible pour nous et naturelle aux anciens, tient, d'un côté, une multitude d'inconvéniens, et, de l'autre, une multitude de beautés. J'y reviendrai quand il s'agira de l'inversion. Nous n'aurions pas cru les déclinaisons si importantes, et il me semble que cela jette déjà quelque intérêt sur les reproches que nous avons à faire aux particules, aux articles, aux pronoms, long et embarrassant cortége sans lequel nous ne

saurions faire un pas. *A*, *de*, *des*, *du*, *je*, *moi*, *il*, *vous*, *nous*, *elle*, *le*, *la*, *les*, et ce *que* éternel, que malheureusement on ne peut appeler *que retranché* que dans les grammaires latines : voilà ce qui remplit continuellement nos phrases. Sans doute accoutumés à notre langue, et n'en connaissant point d'autres, nous n'y prenons pas garde. Mais croit-on qu'un Grec ou un Latin ne fût pas étrangement fatigué de nous voir traîner sans cesse cet attirail de monosyllabes, dont aucun n'était nécessaire aux anciens, et dont ils ne se servaient qu'à leur choix? Voilà, entre autres choses, ce qui rend pour nous leur poésie si difficile à traduire. Notre vers, ainsi que le leur, n'a que six pieds; et il n'y a presque point de phrase qui, en passant de leur langue dans la nôtre, ne demande, pour être exactement rendue, un bien plus grand nombre de mots, parce que les procédés de leur construction sont très-simples, et que ceux de la nôtre sont très-composés. Prenons pour exemple le premier vers de l'*Énéide*; car il faut rendre cette démonstration sensible pour tout le monde, et je demande la permission de citer un vers latin, sans conséquence :

Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris.....

Adoptons pour un moment la méthode de

Dumarsais, la version interlinéaire qui place un mot français sous un mot latin. Il y en a neuf dans le vers de Virgile, qui sont ceux-ci :

Combats et héros chante, Troie qui premier des bords.

C'est pour nous un galimatias. Ces mêmes mots en latin sont clairs comme le jour, parce que le sens de tous est distinctement marqué par ces finales dont j'ai parlé; en sorte que l'élève de Dumarsais procéderait ainsi : Les Latins n'ont point d'articles : *arma* est nécessairement un nominatif ou un accusatif; c'est le dernier ici, puisque voilà le verbe qui le régit. *Virum* est aussi un accusatif. Ainsi mettons, *les combats et le héros*. *Cano* est la première personne du présent de l'indicatif, car la terminaison seule renferme tout cela : *je chante*. Et voilà le premier membre de la phrase dans le français, qui n'a point d'inversions : *je chante les combats et le héros*. Il y a déjà sept mots, tous indispensables, pour en rendre quatre; et en achevant le vers de la même manière, il trouvera *qui le premier des bords de Troie*, sept autres mots pour en rendre cinq : en sorte qu'en voilà quatorze contre neuf, sans qu'il y ait une syllabe qui ne soit nécessaire, et sans qu'on ait ajouté la moindre idée. Et comment le Latin a-t-il mis dans un seul vers ce qui nous paraît

si long par rapport aux nôtres, *Je chante les combats et le héros qui, le premier, des bords de Troie?* Pourquoi cette disproportion entre deux phrases, dont l'une dit exactement la même chose que l'autre? Voici l'excédant en français: ce sont ces articles et ces particules dont je parlais, *je*, *les*, *le*, *de*, *le*, dont le latin n'a que faire. En prose, du moins, on a toute la liberté de s'étendre; mais dans les vers, où le terrain est mesuré, quels efforts ne faut-il pas pour balancer cette inégalité! et comment y parvient-on, si ce n'est le plus souvent par quelques sacrifices? Aussi Boileau, qui, dans l'*Art poétique*, a traduit le commencement de l'*Énéide*, a mis trois vers pour deux:

> Je chante les combats et cet homme pieux
> Qui, des bords d'Ilion, conduit dans l'Ausonie,
> Le premier aborda les champs de Lavinie.

Encore a-t-il omis une circonstance fort essentielle, les deux mots latins *fato profugus* (fugitif par l'ordre des destins), mots nécessaires dans le dessein du poëte.

Je puis citer un exemple plus voisin de nous, et plus propre que tout autre à faire voir, non pas seulement la difficulté, mais même quelquefois l'impossibilité de rendre un vers par un vers, lorsque cette précision est le plus nécessaire, comme dans une inscription. On connaît

celle qu'avait faite Turgot pour le portrait de Franklin : c'était un vers latin fort beau, qui, rappelant à la fois la révolution préparée par Franklin en Amérique, et ses découvertes sur l'électricité, disait :

Eripuit cœlo fulmen, sceptrumque tyrannis.

Il ravit la foudre aux cieux, et le sceptre aux tyrans. Otez le pronom *il*, et vous avez un fort beau vers français pour rendre le vers latin; mais malheureusement ce pronom est indispensable, et la difficulté est invincible.

Cela nous conduit aux conjugaisons, qui se passent du pronom personnel en latin et en grec, et qui chez nous ne marchent pas sans lui : *je*, *tu*, *il*, *nous*, *vous*, *ils*. Nous ne pouvons pas conjuguer autrement. Mais ce n'est pas tout, et c'est ici une de nos plus grandes misères : nos verbes ne se conjuguent que dans un certain nombre de temps; les verbes latins et les grecs dans tous. Ils se conjuguent à l'actif et au passif, et chez nous à l'actif seulement; encore au prétérit indéfini et au plus-que-parfait de chaque mode, et au futur du subjonctif, sommes-nous obligés d'avoir recours au verbe auxiliaire *avoir*, et de dire : *j'ai aimé*, *j'avais aimé*, *j'aurais aimé*, *que j'eusse aimé*, *que j'aie aimé*, etc. Pour ce qui est du passif, nous

n'en avons pas, nous prenons tout uniment le verbe substantif *je suis*, et nous y joignons le participe dans tous les modes, et dans tous les temps, et à toutes les personnes. Ce sont bien là les livrées de l'indigence; et un Grec qui, en ouvrant une de nos grammaires, verrait le même mot répété quatre pages de suite, servant à conjuguer tout un verbe, ne pourrait s'empêcher de nous regarder en pitié. Je dis un Grec, parce qu'en ce genre les Latins, qui sont riches en comparaison de nous, sont pauvres en comparaison des Grecs. Les premiers ont aussi un besoin absolu du verbe auxiliaire, au moins dans plusieurs temps du passif. Les Grecs ne l'admettent presque jamais, et leur verbe *moyen* est encore une richesse de plus. Nos modes sont pauvres; ceux des Latins sont incomplets; ceux des Grecs vont jusqu'à la surabondance. Un seul mot leur suffit pour exprimer quelque temps que ce soit, et il nous en faut souvent quatre, c'est-à-dire, le verbe, l'auxiliaire *avoir*, le substantif *être*, et le pronom : *tu as été aimé*, *ils ont été aimés*. Les Grecs disent cela dans un seul mot; et ils ont quatre manières de le dire. Nous n'avons que deux participes, ceux du présent, *aimant*, *aimé* : les deux du passé et du futur à l'actif, *ayant aimé*, *devant aimer*, et les deux du passif, *ayant été aimé*, *devant être*

aimé; nous ne les formons, comme on voit, qu'avec l'auxiliaire *avoir* et le substantif *être*. Les Latins manquent de ceux du passé, et ont ceux du futur; les Grecs les ont tous, et les ont triples, c'est-à-dire, chacun d'eux avec trois terminaisons différentes.— Mais à quoi bon ce superflu? s'il n'y a que six participes de nécessaires, pourquoi en avoir dix-huit? — Voilà, diraient les Grecs, une question de barbares. Est-ce qu'il peut y avoir trop de variété dans les sons, quand on veut flatter l'oreille? Et les poëtes et les orateurs sont-ils fâchés d'avoir à choisir? — Mais que de temps il fallait pour se mettre dans la tête cette incroyable quantité de finales d'un même mot! — Cela ne paraît pas aisé en effet. Cependant à Rome tout homme bien élevé parlait le grec aussi aisément que le latin; les femmes même le savaient communément. C'est que Rome était remplie de Grecs, et qu'on apprend toujours aisément une langue qu'on parle. Mais quand une langue aussi riche que celle-là devient ce qu'on appelle une langue savante, une langue morte, il y a de quoi étudier toute sa vie.

Maintenant, qui ne comprend pas combien cette nécessité d'attacher à tous les temps d'un verbe un ou deux autres verbes surchargés d'un pronom, doit mettre de monotonie, de lenteur et

d'embarras dans la construction? et c'est encore une des raisons qui nous rendent l'inversion impossible. La clarté de notre marche méthodique dont nous nous vantons, quoique assurément elle ne soit pas plus claire que la marche libre, rapide et variée des anciens, n'est qu'une suite indispensable des entraves de notre idiome : force est bien à celui qui porte des chaînes de mesurer ses pas; et nous avons fait, comme on dit, de nécessité vertu. Mais quelle foule d'avantages inappréciables résultait de cet heureux privilége de l'inversion! Quelle prodigieuse variété d'effets et de combinaisons naissait de cette libre disposition des mots arrangés de manière à faire valoir toutes les parties de la phrase, à les couper, à les suspendre, à les opposer, à les rassembler, à attacher toujours l'oreille et l'imagination, sans que toute cette composition artificielle laissât le moindre nuage dans l'esprit! Pour le sentir, il faut absolument lire les anciens dans leur langue : c'est une connaissance que rien ne peut suppléer. Je voudrais pourtant donner une idée, quoique très-imparfaite, du prix que peut avoir cet arrangement des mots, et je ne la prendrai pas dans un grand sujet d'éloquence ou de poésie, mais dans une fable tirée d'une des satires d'Horace, et imitée par La Fontaine. Par malheur elle est du très-petit nombre de celles qui

ne sont pas dignes de lui. C'est la fable du *Rat de ville et du Rat des champs*, qui, dans Horace, est un chef-d'œuvre de grâce et d'expression. Voici la traduction exacte des deux premiers vers [1] : *On raconte que le rat des champs reçut le rat de ville dans son trou indigent : c'était un vieil hôte d'un vieil ami.* Les deux vers latins sont charmans. Pourquoi? c'est qu'indépendamment de l'harmonie, les mots sont disposés de sorte, que *champ* est opposé à *ville*, *rat* à *rat*, *vieux* à *vieux*, *hôte* à *ami*. Ainsi, dans les quatre combinaisons que renferment ces deux vers, tout est contraste ou rapprochement. Il est clair qu'un pareil artifice de style (et il y en a une infinité de cette espèce) est absolument étranger à une langue qui n'a point d'inversions.

Quinte-Curce, historien éloquent, commence ainsi son quatrième livre (je conserverai d'abord l'arrangement de la phrase latine, afin de mieux faire comprendre le dessein de l'auteur dans le mot qui la finit : le moment de son récit est après la bataille d'Issus) : « Darius, un peu auparavant, » maître d'une puissante armée, et qui s'était » avancé au combat, élevé sur un char, dans » l'appareil d'un triomphateur plutôt que d'un » général, alors au travers des campagnes qu'il

[1] *Rusticus urbanum murem mus paupere fertur*
Accepisse cavo, veterem vetus hospes amicum.

» avait remplies de ses innombrables bataillons,
» et qui n'offraient plus qu'une vaste solitude,
» *fuyait*. »

Cette construction est très-mauvaise en français; et ce mot *fuyait*, ainsi isolé, finit très-mal la phrase, et forme une chute sèche et désagréable : il la termine admirablement dans le latin. Il est facile d'apercevoir l'art de l'auteur, même sans entendre sa langue. A la vérité, l'on ne peut pas deviner que le mot *fugiebat*, composé de deux brèves et de deux longues, complète très-bien la période harmonique, au lieu que *fuyait* est un mot sourd et sec; mais on voit clairement que la phrase est construite de manière à faire attendre jusqu'à la fin ce mot *fugiebat*; que c'est là le grand coup que l'historien veut frapper; qu'il présente d'abord à l'esprit ce magnifique tableau de toute la puissance de Darius, pour offrir ensuite dans ce seul mot, *fugiebat*, il *fuyait*, le contraste de tant de grandeurs et les révolutions de la fortune; en sorte que la phrase est essentiellement divisée en deux parties, dont la première étale tout ce qu'était le grand roi avant la journée d'Issus; et la seconde, composée d'un seul mot, représente ce qu'il est après cette funeste journée. L'arrangement pittoresque des phrases grecques et latines n'est pas toujours aussi frappant que dans cet endroit;

mais un seul exemple semblable suffit pour faire deviner tout ce que peut produire un si heureux mécanisme, et avec quel plaisir on lit des ouvrages écrits de ce style.

A présent, s'il s'agissait de traduire cette phrase comme elle doit être traduite suivant le génie de notre langue, il est démontré d'abord qu'il faut renoncer à conserver la place du mot *fugiebat*, quelque avantageuse qu'elle soit en elle-même, et disposer ainsi la période française : « Darius, un peu auparavant, maître d'une si » puissante armée, et qui s'était avancé au com- » bat, élevé sur un char, dans l'appareil d'un » triomphateur plutôt que d'un général, fuyait » alors au travers de ces mêmes campagnes qu'il » avait remplies de ses innombrables bataillons, » et qui n'offraient plus qu'une triste et vaste » solitude. »

Cet art de faire attendre jusqu'à la fin d'une période un mot décisif qui achevait le sens en complétant l'harmonie, était un des grands moyens qu'employaient les orateurs de Rome et d'Athènes; et quand Cicéron et Quintilien ne nous en citeraient pas des exemples particuliers, la lecture des anciens nous l'indiquerait à tout moment. Ils savaient combien les hommes rassemblés sont susceptibles d'être menés par le plaisir de l'oreille, et l'harmonie est certaine-

ment un des avantages que nous pouvons le moins leur contester. Outre cette faculté des inversions, qui les laisse maîtres de placer où ils veulent le mot qui est image, et le mot qui est pensée, ils ont une harmonie élémentaire qui tient surtout à deux choses, à des syllabes presque toujours sonores, et à une prosodie très-distincte. Les plus ardens apologistes de notre langue ne peuvent disconvenir qu'elle n'ait un nombre prodigieux de syllabes sourdes et sèches, ou même dures, et que sa prosodie ne soit très-faiblement marquée. La plupart de nos syllabes n'ont qu'une quantité douteuse, une valeur indéterminée; celles des anciens, presque toutes décidément longues ou brèves, forment leur prosodie d'un mélange continuel de dactyles et de spondées, d'iambes, de trochées, d'anapestes; ce qui, pour parler un langage qu'on entendra mieux, équivaut à différentes mesures musicales, formées de rondes, de blanches, de noires et de croches. L'oreille était donc chez eux un juge délicat et sévère qu'il fallait gagner le premier. Tous leurs mots ayant un accent décidé, cette diversité de sons faisait de leur poésie une sorte de musique; et ce n'était pas sans raison que leurs poëtes disaient : Je chante. La facilité de créer tel ordre de mots qu'il leur plaisait leur permettait une foule de constructions particulières à la poésie,

dont résultait un langage si différent de la prose, qu'en décomposant des vers de Virgile et d'Homère on y trouverait encore, suivant l'expression d'Horace, *les membres d'un poëte mis en pièces :* au lieu qu'en général le plus grand éloge des vers, parmi nous, est de se trouver bons en prose. L'essai que fit La Motte sur la première scène de *Mithridate* en est une preuve évidente ; les vers de Racine n'y sont plus que de la prose très-bien faite : c'est qu'un des grands mérites de nos vers est d'échapper à la contrainte des règles, et de paraître libres sous les entraves de la mesure et de la rime. Otez cette rime, et il deviendra impossible de marquer des limites certaines entre la prose et les vers, parce que la prose éloquente tient beaucoup de la poésie, et que la poésie déconstruite ressemble à de l'excellente prose.

C'est donc surtout en vers que nous sommes accablés de la supériorité des anciens. Enfans favorisés de la nature, ils ont des ailes, et nous nous traînons avec des fers. Leur harmonie, variée à l'infini, est un accompagnement délicieux qui soutient leurs pensées quand elles sont faibles, qui anime des détails indifférens par eux-mêmes, qui amuse encore l'oreille quand le cœur et l'esprit se reposent. Nous autres modernes, si la pensée ou le sentiment nous abandonne,

nous avons peu de ressources pour nous faire écouter : mais l'homme dont l'oreille est sensible est tenté de dire à Virgile, à Homère : Chantez toujours, chantez, dussiez-vous ne rien dire ; votre voix me charme quand vos discours ne m'occupent pas.

Aussi, parmi nous, ceux qui, ne songeant qu'au besoin de penser, et craignant de paraître quelquefois vides, ont voulu que tous leurs vers marquassent, ou que toutes leurs phrases fussent frappantes, sont tendus et raides. Au contraire, Racine, Voltaire, Fénélon, Massillon, et ceux qui, comme eux, ont goûté *cette mollesse heureuse* des anciens, qui, comme le dit si bien Voltaire, sert à relever le sublime, l'ont laissée entrer dans leurs compositions ; et des gens sans goût l'ont appelée faiblesse.

Il s'en faut bien que la conséquence de toutes ces vérités soit désavantageuse à la gloire de nos bons auteurs : au contraire, ce qui s'offrait aux anciens, nous sommes obligés de le chercher. Notre harmonie n'est pas un don de la langue, elle est l'ouvrage du talent ; elle ne peut naître que d'une grande habileté dans le choix et l'arrangement d'un certain nombre de mots, et dans l'exclusion judicieuse donnée au plus grand nombre. Nous avons beaucoup moins de matériaux pour élever l'édifice, et ils sont bien moins

heureux : l'honneur en est plus grand pour l'architecte. *Nous bâtissons en brique*, a dit Voltaire, *et les anciens construisaient en marbre*. Les Grecs surtout, aussi supérieurs aux Latins que ceux-ci le sont aux modernes, les Grecs avaient une langue toute poétique. La plupart de leurs mots peignent à l'oreille et à l'imagination, et le son exprime l'idée. Ils peuvent combiner plusieurs mots dans un seul, et renfermer plusieurs images et plusieurs pensées dans une seule expression. Ils peignent d'un seul mot un casque *qui jette des rayons de lumière de tous les côtés*, un guerrier *couvert d'un panache de diverses couleurs*, et mille autres objets qu'il serait trop long de détailler. Aussi nos mots scientifiques qui expriment des idées complexes sont tous empruntés du grec : géographie, astronomie, mythologie, et autres du même genre. Ils sacrifiaient tellement à l'euphonie (c'est encore là un de leurs mots composés, et il signifie la douceur des sons), qu'ils se permettaient, surtout en vers, d'ajouter ou de retrancher une ou plusieurs lettres dans un même mot, selon le besoin qu'ils en avaient pour la mesure et pour l'oreille. Ajoutez que les différentes nations de la Grèce, affectionnant des finales différentes, amenaient dans les noms et dans les verbes ces variations que l'on a nommées dialectes; et qu'un

poëte pouvait les employer toutes. Est-ce donc à tort qu'on s'est accordé à reconnaître chez eux la plus belle de toutes les langues et la plus harmonieuse poésie?

Nous avons, il est vrai, comme les anciens, ce qu'on appelle des simples et des composés, c'est-à-dire des termes radicaux modifiés par une préposition. Le verbe *mettre*, par exemple, est une racine dont les dérivés sont *admettre*, *soumettre*, *démettre*, etc.; mais en ce genre il nous en manque beaucoup d'essentiels, et cette sorte de composition des mots est chez nous plus bornée et moins significative que chez les anciens. Leurs prépositions verbales ont plus de puissance et plus d'étendue. Prenons le mot *regarder*. Si nous voulons exprimer les différentes manières de *regarder*, il faut avoir recours aux phrases adverbiales, *en haut*, *en bas*, etc.; au lieu que le mot latin *aspicere*, modifié par une préposition, marque à lui seul toutes les nuances possibles: regarder de loin, *prospicere*; regarder dedans, *inspicere*; regarder à travers, *perspicere*; regarder au fond, *introspicere*; regarder derrière soi, *respicere*; regarder en haut, *suspicere*; regarder en bas, *despicere*; regarder de manière à distinguer un objet parmi plusieurs autres (voilà une idée très-complexe: un seul mot la rend), *dispicere*; regarder autour de soi, *circumspicere*.

Vous voyez que le latin peint tout d'un coup à l'esprit ce que le français ne lui apprend que successivement : c'est le contraste de la rapidité et de la lenteur; et pour peu qu'on réfléchisse sur le caractère de l'imagination, l'on sentira qu'on ne peut jamais lui parler trop vite, et qu'une des grandes prérogatives d'une langue est d'attacher une image à un mot. Veut-on d'ailleurs s'assurer, par des exemples, de l'avantage que l'on trouve à posséder des termes de ce genre, et de l'inconvénient d'en manquer? en voici de frappans. On rencontre souvent dans les historiens latins, au moment où une armée commence à s'ébranler, et paraît sur le point d'être mise en déroute, ces deux mots, *fugam circumspiciebant*, qui ne peuvent être rendus exactement que de cette manière : *ils regardaient autour d'eux de quel côté ils fuiraient.* Voilà bien des mots. J'atteste tous ceux qui ont ici quelque connaissance du latin, que ce qui paraît si long en français est complétement exprimé par ces deux mots seuls : *fugam circumspiciebant.* Quel avantage de pouvoir offrir à l'imagination un tableau entier avec deux mots!

Un autre exemple démontrera l'impossibilité qu'éprouvent les meilleurs traducteurs des anciens, à soutenir toujours la comparaison avec eux, parce qu'enfin l'on ne peut pas trouver

dans une langue ce qui n'y est pas ; et quand un écrivain tel que notre Delille n'a pu y parvenir, on peut croire la difficulté insurmontable. Il s'agit de ce fameux épisode d'Orphée, et du moment où, en se retournant pour regarder Eurydice, il la perd sans retour.

C'est bien là que l'on va sentir la nécessité d'exprimer en un seul mot l'action de regarder derrière soi ; car c'est à un seul mouvement de tête que tient tout le destin des deux amans et tout l'intérêt de la situation. Virgile n'y était pas embarrassé : il avait le mot *respicere*; il ne s'agissait que de le placer heureusement, et l'on peut s'en rapporter à lui. Il coupe par le milieu la cinquième mesure, et suspend l'oreille et l'imagination sur le mot terrible, *respexit*. Ce mot, qui dit tout, le traducteur ne l'avait pas. On ne peut pas faire entrer dans un vers, *il regarde derrière lui*.

Delille a mis :

> Presque aux portes du jour, troublé, hors de lui-même,
> Il s'arrête, *il se tourne.... Il revoit* ce qu'il aime :
> C'en est fait, etc.

Il est trop évident que *il se tourne* ne peint pas exactement à l'esprit le mouvement fatal ; et quand le poëte aurait mis *il se retourne*, cela ne rendrait pas mieux l'idée essentielle, ce regard d'Orphée, le dernier qu'il jette sur son épouse :

c'est là que Virgile s'arrête, et il reprend tout de suite[1], *et tout ce qu'il a fait est perdu.* La contrainte de la rime a forcé le traducteur de mettre *il revoit ce qu'il aime.* Virgile, au contraire, présente pour première idée (et il a bien raison) qu'Orphée ne la voit plus. Toutes ces différences tiennent uniquement à un mot donné par une langue et refusé par l'autre; et c'est tout ce qui peut résulter de cette observation que je me suis permise sur la meilleure de toutes nos traductions, sur celle que la beauté continue de la versification et la pureté du goût ont mise au rang des ouvrages classiques.

On a fait une objection qui a paru spécieuse; c'est que nous ne sommes pas des juges compétens des langues mortes. Cela n'est vrai, comme bien d'autres choses, qu'avec beaucoup de restrictions. Sans doute, il y a bien des finesses dans le langage, bien des agrémens dans la prononciation, et, en conséquence, il y a aussi des défauts contraires qui n'ont pu être saisis que par les nationaux. Mais il n'en est pas moins avéré que les modernes ont recueilli d'âge en âge un assez grand nombre de connaissances certaines sur les langues anciennes, pour sentir le mérite des

[1] *Respexit : ibi omnis*
Effusus labor.
(Georg. IV, 491.)

auteurs grecs et latins, non-seulement dans les idées et les sentimens qui appartiennent à tous les peuples, mais même, jusqu'à un certain point, dans la diction et dans l'harmonie. Toutes les fois qu'on a beaucoup d'objets de comparaison dans une même chose, on a beaucoup de moyens de la connaître. Philosophes, orateurs, poëtes, historiens, critiques, tout ce qui nous reste de l'antiquité, a contribué à étendre nos idées et à former notre jugement. Les époques de la langue latine sont sensibles pour nous; et quel est l'homme instruit qui ne distingue pas le langage d'Ennius et de Plaute, de celui de Virgile et de Térence? Les nombreuses inscriptions des anciens monumens suffiraient pour nous apprendre les variations et les progrès de la langue des Romains. Il faudrait manquer absolument d'oreille pour n'être pas aussi charmé de l'harmonie d'Horace et de Virgile que rebuté de la dure enflure de Lucain et de la monotone emphase de Claudien. Le style de Tite-Live et celui de Tacite, le style de Xénophon et celui de Thucydide, le style de Démosthènes et celui d'Isocrate, sont aussi différens pour nous que Bossuet et Fléchier, Voltaire et Montesquieu, Fontenelle et Buffon. Nous pouvons donc, ce me semble, nous livrer à notre admiration pour les grands écrivains de l'antiquité, sans craindre qu'elle soit aveugle : et cette

objection de La Motte, qu'on a souvent répétée depuis lui, est une de celles que madame Dacier a le plus solidement réfutées; c'est un des endroits où elle a le plus raison contre lui; raison pour le fond des choses, s'entend, car pour la forme elle a toujours tort.

On peut actuellement prononcer en connaissance de cause sur la question que j'ai posée en commençant. Il est démontré que nous n'avons point de déclinaisons, que nos conjugaisons sont très-incomplètes et très-défectueuses, que notre construction est surchargée d'auxiliaires, de particules, d'articles et de pronoms; que nous avons peu de prosodie et peu de rhythme; que nous ne pouvons faire qu'un usage très-borné de l'inversion; que nous n'avons point de mots combinés, et pas assez de composés; qu'enfin notre versification n'est essentiellement caractérisée que par la rime. Il n'est pas moins démontré que les anciens ont plus ou moins tout ce qui nous manque. Voilà les faits : quel en est le résultat? Louange et gloire aux grands hommes qui nous ont rendu, par leur génie, la concurrence que notre langue nous refusait; qui ont couvert notre indigence de leur richesse; qui, dans la lice où les anciens triomphaient depuis tant de siècles, se sont présentés avec des armes inégales, et ont laissé la victoire douteuse et la postérité incertaine; enfin, qui,

semblables aux héros d'Homère, ont combattu contre les dieux, et n'ont pas été vaincus!

Je n'énoncerai pas à beaucoup près une opinion aussi décidée sur le parallèle souvent établi entre les langues étrangères et la nôtre. D'abord, un semblable parallèle ne peut être bien fait que par un homme qui saurait parler l'allemand, l'espagnol, l'italien et l'anglais aussi parfaitement que sa propre langue. On demandera pourquoi j'exige ici des connaissances plus étendues que lorsqu'il s'agit des anciens. La raison en est sensible. Il n'est pas nécessaire que nous sachions le grec et le latin aussi bien que Démosthènes et Cicéron, pour apercevoir dans leur langue une supériorité qui se fait sentir encore, même depuis qu'on ne la parle plus (car je n'appelle pas latin celui qu'on parle dans quelques parties de l'Allemagne, et le grec des esclaves de la Porte n'est pas celui des vainqueurs de Marathon). D'ailleurs, nos idiomes modernes, l'espagnol, l'italien, l'anglais, le français, sont tous de même race; ils descendent tous du latin, et nous sommes assez naturellement portés à respecter notre mère commune. Mais quand il s'agit de savoir à qui appartient la meilleure partie de l'héritage, il y a matière à procès, et les parties contendantes sont également suspectes. Il faudrait donc que celui qui oserait se faire avocat général dans cette cause, non-seulement

sonnût bien toutes les pièces du procès, mais aussi fût bien sûr de son entière impartialité. Or, pour nous garantir de la prédilection si naturelle que nous avons pour notre propre langue, dont nous sentons à tous momens toutes les finesses et toutes les beautés, je ne connais qu'un moyen, c'est l'habitude d'en parler d'autres avec facilité. Ce que j'ai pu acquérir de connaissances dans l'anglais et dans l'italien se réduit à pouvoir lire les auteurs; et, pour prononcer décidément sur une langue vivante, il faut savoir la parler. Ce que j'en dirai se bornera donc à quelques observations générales, à quelques faits à peu près convenus. Je laisse à de plus habiles que moi à s'enfoncer plus avant dans cette épineuse discussion.

L'italien, plus rapproché que nous du latin, en a pris une partie de ses conjugaisons. Il en a emprunté l'inversion, quoiqu'il n'en fasse guère usage que dans les vers, et avec infiniment moins de liberté et de variété que les anciens. Il est fécond, mélodieux et flexible, et se recommande surtout par un caractère de douceur très-marqué. Il a une prosodie décidée et très-musicale. On lui reproche de la monotonie dans ses désinences, presque toujours vocales; et la facilité qu'ont les Italiens de retrancher souvent la finale de leurs mots, et d'appuyer dans d'autres sur la pénultième

syllabe, de façon que la dernière ressemble à nos *e* muets, ne me paraît pas suffisante pour détruire cette monotonie que mon oreille a cru reconnaître en les entendant eux-mêmes prononcer leurs vers. On a dit aussi que leur douceur dégénérait en mignardise, et leur abondance en diffusion. Sans prononcer sur ces reproches, sans examiner si la verbosité et l'afféterie appartiennent aux auteurs ou à la langue, j'observerai seulement que je ne connais pas parmi les modernes un écrivain plus précis que Métastase, ni un poëte plus énergique que l'Arioste. Une description de tempête dans l'*Orlando furioso*, et l'attaque des portes de Paris par le roi d'Alger, m'ont paru les deux tableaux de la poésie moderne les plus faits pour être comparés à ceux d'Homère; et c'est le plus grand éloge possible.

L'anglais, qui serait presque à moitié français, si son inconcevable prononciation ne le séparait de toutes les langues du monde, et ne rendait applicable à son langage le vers que Virgile appliquait autrefois à sa position géographique,

> *Et penitùs toto divisos orbe Britannos*[1],
> Les Bretons séparés du reste de la terre;

l'anglais est encore plus chargé que nous d'auxiliaires, de particules, d'articles et de pronoms,

[1] Eclog. I, 67.

Il conjugue encore bien moins que nous. Ses modes sont infiniment bornés. Il n'a point de temps conditionnel. Il ne saurait dire, *je ferais*, *j'irais*, etc. Il faut alors qu'il mette au-devant du verbe un signe qui répond à l'un de ces quatre mots, je *voudrais*, je *devrais*, je *pourrais* ou j'*aurais à*. On ne peut nier que ces signes répétés sans cesse, et sujets même à l'équivoque, ne soient d'une pauvreté déplorable, et ne ressemblent à la barbarie. Mais ce qui, pour tout autre que les Anglais, porte bien évidemment ce caractère, c'est le vice capital de leur prononciation, qui semble heurter les principes de l'articulation humaine. Celle-ci doit toujours tendre à décider, à fixer la nature des sons; et c'est l'objet et l'intention des voyelles, qui ne sauraient jamais frapper trop distinctement l'oreille. Mais que dire d'une langue chez qui les voyelles même, qui sont les élémens de toute prononciation, sont si souvent indéterminées; chez qui tant de syllabes sont à moitié brisées entre les dents, ou viennent mourir en sifflant sur le bord des lèvres? *L'Anglais*, dit Voltaire, *gagne deux heures par jour sur nous, en mangeant la moitié des mots*. Je ne crois pas que les Anglais fassent grand cas de ces reproches, parce qu'une langue est toujours assez bonne pour ceux qui la parlent depuis leur enfance : mais aussi vous trouverez mille Anglais

qui parlent passablement français, sur un Français en état de parler bien anglais ; et cette disproportion entre deux peuples liés aujourd'hui par un commerce si continu et si rapproché, a certainement pour cause principale l'étrange bizarrerie de la prononciation.

Au reste, malgré l'indécision de leurs voyelles et l'entassement de leurs consonnes, ils prétendent bien avoir leur harmonie, tout comme d'autres ; et il faut les en croire, pourvu qu'ils nous accordent, à leur tour, que cette harmonie n'existe que pour eux. Ils ont d'ailleurs des avantages qu'on ne peut, ce me semble, leur contester. L'inversion est permise à leur poésie à peu près au même degré qu'à celle des Italiens, c'est-à-dire beaucoup moins qu'aux Latins et aux Grecs. Leurs constructions et leurs formes poétiques sont plus hardies et plus maniables que les nôtres. Ils peuvent employer la rime ou s'en passer, et hasarder beaucoup plus que nous dans la création des termes nouveaux. Pope est celui qui a donné à leurs vers le plus de précision, et Milton le plus d'énergie.

Ces réflexions sur la diversité des langues conduisent à parler de la traduction, qui est entre elles un moyen de correspondance et un objet de rivalité. On a beaucoup disputé sur ce sujet, les uns exigeant une fidélité scrupuleuse, les autres réclamant une trop grande liberté ; car la plupart

des hommes semblent ne voir dans tous les arts que telle ou telle partie, pour laquelle ils se passionnent au point de lui subordonner tout le reste. La raison, au contraire, veut qu'on les proportionne toutes les unes aux autres sans en sacrifier aucune, et pose pour premier principe de les diriger toutes vers un seul but, qui est de plaire. Nous avons vu, quand il s'agissait de traduire les anciens, des critiques superstitieux ne pas vouloir qu'il y eût un seul mot de l'original perdu dans la traduction, ni que les constructions fussent jamais interverties, ni que les métaphores fussent rendues par des équivalens, ni qu'une phrase fût plus courte ou plus longue dans la version que dans le texte. A ce système, digne des successeurs de Mamurra et de Bobinet, d'autres ont opposé une licence sans bornes, et se sont cru permis de paraphraser les auteurs plutôt que de les traduire. La réponse à ces deux extrêmes, c'est le conseil que dans la Fable le dieu du jour donne trop inutilement à Phaéton : *Inter utrumque tene*[1], *Garde bien le milieu*. Je ne connais que deux règles indispensables dans toute traduction : de bien rendre le sens de l'auteur, et de lui conserver son caractère. Il ne faut pas traduire Cicéron dans le style de Sénèque, ni Sénèque dans le style de

[1] Ovid. *Metam.*, lib. II, fab. 3.

Cicéron. Tout le reste dépend absolument du talent et du goût de celui qui traduit, et les applications sont trop nombreuses et trop arbitraires pour les embrasser dans la généralité des préceptes. Si l'on veut faire attention à la différence des idiomes, on verra qu'il doit être permis, suivant les circonstances, de supprimer une figure qui s'éloigne trop du génie de notre langue, et de la remplacer par une autre qui s'en rapproche davantage; de resserrer ce qui, pour nous, serait trop lâche, et d'étendre ce qui nous paraîtrait trop serré; de mettre à la fin d'une phrase ce qui est au commencement d'une période latine ou grecque, si le nombre et l'harmonie peuvent y gagner sans que l'analogie en souffre. Le judicieux Rollin, qui a fondu tant d'auteurs anciens dans ses ouvrages, a toujours procédé selon le principe que je viens d'exposer. Boileau se moque très-agréablement d'un de ses anciens professeurs, qui voulait toujours que l'on rendît l'idée de chaque mot, et qui, en expliquant une phrase de Cicéron[1], dont le sens était : *La république avait contracté une sorte d'insensibilité et d'endurcissement*, se récria beaucoup sur la difficulté

[1] *Obduruerat et percalluerat respublica.*—Voici le texte de Cicéron, *pro Milone*, c. 28 : « Sed nescio quomodo jam usu obduruerat et percalluerat civitatis incredibilis patientia. »

de bien rendre toute l'énergie du texte, et, après avoir défié tous les traducteurs passés, présens et futurs, finit par prononcer avec emphase : *La république s'était endurcie, et avait contracté un durillon.* Il est bien vrai que, dans l'expression latine, prise au propre, ce mot *durillon* est renfermé étymologiquement : mais qui ne voit que cette idée ignoble ne peut entrer dans la langue d'un orateur? Cependant je ne serais pas surpris qu'aujourd'hui même il y eût encore des gens qui regrettassent le *durillon*.

Cette anecdote de Boileau me rappelle une étrange assertion avancée il y a quelques années, et qui n'est, comme tant d'autres erreurs, qu'une extension déraisonnable donnée à une vérité reconnue. Un anonyme a imprimé qu'il n'y a point de mot dans notre langue qu'un poëte ne puisse faire entrer dans le style noble, quand il saura le placer. Assurément rien n'est plus faux. Le talent exécute ce qui est difficile, mais il ne songe pas même à tenter l'impossible. Je propose, par exemple, à celui qui a tant de confiance, de faire entrer le *durillon* dans un poëme épique. Il suffit d'ouvrir un dictionnaire de rimes pour voir quelle quantité de mots nous est à jamais interdite dans le style soutenu. Il citait pour exemple le mot *ventre* qui se trouve dans le *Lutrin*, et même très-heureusement :

La cruche au large *ventre* est vide en un instant.

Mais comment ne s'est-il pas aperçu que l'exemple est hors de la question ; que le *Lutrin*, poëme héroï-comique, admettait le familier, et que c'est même ce mélange des styles, manié avec adresse, qui est un des agrémens de l'ouvrage? Comment n'a-t-il pas vu que le mot *cruche*, dont il ne dit rien, amenait celui de *ventre?* Mais ce que Despréaux a cru très-bien placé dans un repas de chanoines, l'aurait-il mis dans les festins des dieux d'Homère? Il fallait donc, pour que la citation eût quelque sens, nous montrer les mots de *cruche* et de *ventre*, ou d'autres semblables, dans un sujet noble ; et l'on peut, je crois, douter qu'on les y trouve jamais.

Mais quelle est l'intention secrète de tous ces axiomes erronés? C'est toujours de justifier ce qui est mauvais. Des connaisseurs auront relevé dans des vers des expressions indignes de la poésie : on n'essaie pas de les défendre ; cela pourrait être difficile. Mais que fait-on ? l'on pose en principe que tous les mots peuvent entrer dans tous les sujets, et l'on taxe de timidité pusillanime *ceux qui n'osent pas être insensés* ; et comme ces systèmes sont fort commodes, attendu qu'ils tranchent toutes les difficultés, on peut imaginer combien de gens sont intéressés à les adopter. Au reste, ce scrupule sur le choix des mots propres

à tel ou tel genre d'écrire n'est pas une superstition de notre langue, c'était une religion des langues anciennes, quoiqu'elles fussent bien plus hardies que la nôtre : tous les critiques sont d'accord là-dessus. Longin en cite beaucoup d'exemples; il va jusqu'à reprocher à Hérodote des expressions qu'il trouve au-dessous de la dignité de l'histoire ; qu'on juge s'il devait être moins sévère en poésie.

Si chaque langue a des termes bas, si ce qui s'appelle ainsi dans l'une ne l'est pas dans l'autre, il en résulte une des plus grandes difficultés que le traducteur ait à vaincre, et un des plus grands mérites qu'il puisse avoir quand il l'a surmontée. On sait que le talent y parvient en sachant relever et ennoblir ces sortes de mots par le voisinage dont il les entoure; mais cet art a ses bornes comme tout autre, et c'est même parce qu'il en a que c'est un art : si cela se pouvait toujours, il n'y aurait plus de mérite à y réussir quelquefois. C'est une réflexion qu'on n'a pas faite. Il y en a une autre non moins importante, c'est que, dans tous les exemples qu'on peut citer, on trouvera toujours que la première excuse du mot qu'on a su ennoblir, vient d'un rapport réel avec les idées primitives du sujet, et avec tout ce qui a précédé. On a félicité Racine d'avoir fait entrer le mot de *chiens* dans une tragédie.

Les *chiens* à qui son bras a livré Jézabel,

Mais où se trouve ce mot? dans une pièce tirée des livres saints, dans une pièce où nous sommes accoutumés, dès les premiers vers, au langage de l'Écriture, où tout nous rappelle les premières choses que nous avons apprises dans notre enfance, et dès lors l'histoire de Jézabel dévorée *par des chiens* est présente à notre esprit, et relevée par l'idée religieuse d'une vengeance céleste. Ainsi l'imagination a préparé l'oreille à ce mot, et prévenu la disparate. De même dans ces vers que j'ai marqués ailleurs,

Quelquefois à l'autel
Je présente au grand-prêtre et l'encens et le *sel*,

non-seulement le mot d'*encens*, qui offre l'idée d'une cérémonie sacrée, amène et fait passer avec lui le mot de *sel*; mais la scène est dans le temple des Juifs, et l'on est accoutumé d'avance au langage des lévites. C'est cette analogie secrète qui conduit toujours le grand écrivain; en sorte que ce qui nous paraît une hardiesse de son génie n'est que le coup d'œil de sa raison.

Je croirais avoir omis une des parties les plus importantes de la matière que je traite, si je ne finissais par examiner cette autre question souvent agitée, s'il convient de traduire les poëtes en vers. J'avoue que j'ai tenu jusqu'ici pour l'affirmative,

et les raisons qu'on y a opposées ne m'ont pas fait changer d'avis. Je persiste à penser qu'on fait descendre un poëte de toute sa hauteur en l'abaissant au langage vulgaire. La meilleure prose ne peut le dédommager de cette perte la plus douloureuse pour lui, la plus inappréciable, celle de l'harmonie. Si vous vous connaissez en vers, ne sentez-vous pas qu'ils sont faits pour parler à vos organes? Ne sentez-vous pas quel inexprimable charme résulte de cet heureux arrangement de mots, de ce concours de sons mesurés, tour à tour lents ou rapides, prolongés avec mollesse ou brisés avec éclat; de ces périodes harmonieuses qui s'arrondissent dans l'oreille, de cette combinaison savante du mouvement et du rhythme avec le sentiment et la pensée? Et n'éprouvez-vous pas que cet accord continuel, qui, malgré les difficultés de l'art, ne trompe jamais ni votre oreille ni votre âme, est précisément la cause du plaisir que vous procurent de beaux vers? C'est là vraiment la langue du poëte; elle s'applique à des objets plus ou moins grands, il y joint plus ou moins d'idées, il conçoit un sujet plus ou moins fortement, et ses choix sont plus ou moins heureux: c'est ainsi que s'établissent les rangs et la prééminence. Mais il faut avant tout qu'il sache manier son instrument, car le vers en est un. Quelque chose que dise son vers, si l'auteur y

paraît contraint et gêné, si la mesure qui est faite pour ajouter à la pensée lui ôte quelque chose, si le rhythme blessé l'oreille qu'il doit enchanter, ce n'est plus un poëte : qu'il parle, et qu'il ne chante pas ; qu'il laisse là son instrument qui le gêne et lui pèse : il souffre, en s'efforçant de le manier ; et je souffre de l'en voir accablé, comme un homme ordinaire le serait de l'armure d'un géant.

Il est donc évident qu'une traduction en prose commence par anéantir l'art du poëte, et lui ôter sa langue naturelle. Vous n'entendez plus le chant de la sirène ; vous lisez les pensées d'un écrivain. On vous montre son esprit, et non pas son talent. Vous ne pouvez pas savoir pourquoi il charmait ses contemporains, et souvent vous le trouvez médiocre là où on le trouvait admirable ; et peut-être l'admirez-vous quelquefois là où on le trouvait médiocre. Combien d'autres désavantages n'a-t-il pas encore à essuyer dans les mains du prosateur qui le dépouille ainsi de ses vêtemens poétiques ! Telle idée avait infiniment de grâce en se liant à telle image que la prose n'a pu lui laisser. Telle phrase était belle dans sa précision métrique ; l'effet en est perdu, parce qu'il faudra un ou deux mots de plus pour la rendre ; et qui ne sait ce que fait un mot de plus ou de moins? Tel hémistiche, telle césure était d'un effet terrible, et cet effet tenait absolument au rhythme, et le rhythme a

disparu. En vers, du moins, la traduction rend poésie pour poésie; et si le talent du traducteur est égal à celui de l'original, l'idée qu'il en donnera à ses lecteurs pourra ne les pas tromper, parce qu'il remplacera l'harmonie par l'harmonie, les figures par les figures, les grâces poétiques par d'autres grâces poétiques, l'audacieuse énergie des expressions par d'autres hardiesses analogues au caractère de sa langue: c'est la même musique jouée sur un autre instrument; et l'on pourra juger, par le plaisir que donne celui qui la répète, du plaisir que faisait autrefois celui qui l'a chantée le premier.

Mais, dit-on (et c'est la seule objection spécieuse qu'on ait faite), la version en prose, libre de toute contrainte, sera plus fidèle. Quoi! vous appelez fidèle une copie qui ôte nécessairement à l'original la moitié de son mérite et de son effet! Êtes-vous bien sûr que ce que vous nommez fidélité ne soit pas une perfidie? Ce n'est pas que je prétende ni que j'aie prétendu jamais diminuer le mérite et l'utilité des bonnes traductions en prose: elles suppléent, du moins autant qu'il est possible, à celles qui nous manquent en vers; elles font connaître, quoique imparfaitement, les bons ouvrages des poëtes anciens; et c'est rendre un service réel à ceux qui ne sauraient les lire autrement. D'ailleurs, la difficulté de faire lire un long

ouvrage en vers dans notre langue est telle, qu'il sera toujours très-rare d'y réussir. Tel ancien même a un mérite si dépendant de son idiome, si particulier au genre qu'il traitait, si relatif à des mœurs différentes des nôtres, qu'on ne peut en essayer avec succès que des fragmens, et que le tout ne pourrait nous plaire. Tel est, par exemple, Pindare, que la ressemblance continuelle de ses sujets, et ses fréquens écarts, qui ne pouvaient plaire qu'à sa nation, rendent intraduisible pour nous. Il faut donc encourager le travail utile et estimable des bons traducteurs en prose; mais si l'on veut qu'enfin la poésie française se glorifie un jour de s'être approprié les grands monumens de la poésie antique, on ne peut trop exciter les grands talens à la noble ambition de cueillir cette palme nationale; il faut rejeter bien loin ces distinctions jalouses et frivoles qui n'accordent les honneurs du génie qu'à l'invention, comme s'il n'était pas démontré qu'une belle traduction en vers est, en quelque sorte, une seconde création; comme si, dans ce cas, le second rang, après un homme tel qu'Homère ou Virgile, n'était pas un rang éminent; enfin, comme si l'on pouvait nous rendre en vers le génie d'un grand écrivain, sans avoir soi-même du génie.

Mais prétendre qu'un poëte qui en traduit un autre en vers doit s'asservir à rendre tous les mots,

à renfermer, dans le même espace, les mêmes idées dans un même ordre, c'est le ridicule préjugé d'un pédant à cervelle étroite, qui malheureusement sait assez de latin pour juger très-mal le français, et qui a beaucoup plus de raison pour envier les modernes, que de titres pour admirer les anciens. Tout homme qui traduit en vers prend la place de son modèle, et doit songer avant tout à plaire dans sa langue, comme l'auteur original plaisait dans la sienne. C'est là le plus grand service qu'il puisse lui rendre, puisque de l'effet que fera sa version, dépend l'opinion qu'auront de l'original ceux qui ne peuvent le connaître autrement. C'est donc à l'effet total de l'ensemble qu'il doit d'abord s'appliquer. S'il est fidèle et ennuyeux, n'aura-t-il pas fait un beau chef-d'œuvre! Il faut que sa composition, pour être animée, soit libre; qu'il se pénètre quelque temps du morceau qu'il va traduire, et qu'il se rapproche, autant qu'il est possible, du degré de chaleur et de verve où il serait s'il travaillait d'après lui-même. Alors, qu'il se mette à lutter contre l'auteur qu'il va faire parler; qu'il ne compte pas les mots, mais les beautés, et qu'il fasse en sorte que le calcul ne soit pas trop à son désavantage; il aura fait beaucoup, et son lecteur, s'il est juste, sera content. C'est ainsi que Despréaux et Voltaire ont traduit des fragmens des anciens. Sans doute

le mérite du traducteur sera d'autant plus grand qu'il aura conservé plus de traits particuliers et distinctifs de l'ouvrage original, et qu'il en sera demeuré plus près, sans avoir l'air trop contraint et trop enchaîné. Mais il faut un goût bien sûr pour pouvoir décider en quels endroits le traducteur a eu tort de s'écarter de son guide. Il faut démontrer alors la possibilité de faire autrement; il faut calculer ce que le vers précédent, ce que la phrase entière pouvait perdre. Il n'y a guère qu'un homme de l'art qui puisse faire cet examen avec connaissance de cause; et quand on a statué d'abord que la version est par elle-même un bon ouvrage, si l'on veut prouver ensuite qu'elle devait être plus fidèle, il n'y a guère qu'un moyen, c'est d'en faire une meilleure.

Il faut s'entendre, et ceux qui ont exigé une fidélité si scrupuleuse, ont, je crois, confondu deux choses très-différentes par leur nature et par leur objet, l'explication et la traduction. L'explication est faite pour donner l'entière intelligence de chaque mot à l'écolier qui étudie une langue. Quant à la traduction, si nous voulons savoir bien précisément ce que c'est, remontons au sens étymologique du mot latin *traducere*, dont nous avons fait *traduire*: c'est proprement faire passer d'un endroit dans un autre; témoin cette expression commune, *traduire quelqu'un devant les*

tribunaux. *Traduire*, quand il s'agit d'un auteur, c'est donc le faire passer de sa langue dans la nôtre; et alors ce qu'il y a de mieux à faire est certainement de le transporter parmi nous tel qu'il était, c'est-à-dire, avec tout son talent. Terminons par des exemples. En voici un que plusieurs circonstances rendent assez remarquable. C'est une comparaison qui appartient originairement à Homère, et dont il y a eu deux imitations en latin, l'une de Virgile dans l'*Énéide*[1], l'autre de Cicéron dans son poëme de *Marius*. Cicéron n'a jamais eu la réputation ni même la prétention d'être poëte; mais il avait cultivé la poésie, qui a toujours eu des droits sur tous les hommes à qui la nature avait donné de l'imagination. Il nous est resté de lui des fragmens de ce poëme intitulé *Marius*, où il a imité en assez beaux vers cette comparaison dont je parlais tout à l'heure, empruntée de l'*Iliade*. En voici d'abord l'explication.

« Ainsi l'on voit le satellite ailé de Jupiter qui
» tonne du haut des cieux, l'aigle blessé de la
» morsure d'un serpent qui du tronc d'un arbre
» s'est élancé sur lui : il s'en empare avec ses
» serres cruelles, et perce le reptile, qui succombe
» en menaçant encore par les mouvemens de sa

[1] Liv. XI, vers 750.

» tête; l'aigle le déchire tandis qu'il se replie, il » l'ensanglante à coups de bec, et, assouvi enfin » et satisfait d'avoir vengé ses cuisantes douleurs, » il le rejette expirant, en disperse les tronçons » dans les eaux du fleuve, et s'envole vers le soleil. »

Voilà comme la prose explique. Voici comme le poëte traduit ou imite.

Comme on voit cet oiseau qui porte le tonnerre,
Blessé par un serpent élancé de la terre :
Il s'envole, il emporte au séjour azuré
L'ennemi tortueux dont il est entouré.
Le sang tombe des airs : il déchire, il dévore
Le reptile acharné qui le combat encore.
Il le presse, il le tient sous ses ongles vainqueurs ;
Par cent coups redoublés il venge ses douleurs.
Le monstre, en expirant, se débat, se replie ;
Il exhale en poisons les restes de sa vie ;
Et l'aigle tout sanglant, fier et victorieux,
Le rejette en fureur, et plane au haut des cieux.

Remarquons d'abord que l'auteur, qui emploie douze vers pour en rendre huit, n'aurait pas établi dans le cours d'un ouvrage entier une pareille disproportion, car ce serait alors paraphraser plutôt que traduire. Mais dans un fragment si court, Voltaire n'a vu qu'un tableau manié par trois célèbres anciens, et paraît avoir mis une sorte d'ambition poétique à y ajouter de nouveaux coups de pinceau. *L'ennemi tortueux.... le sang tombe des airs....*

Il exhale en poisons les restes de sa vie...

tous ces traits, et le dernier surtout qui est brillant, appartiennent à l'imitateur français. C'est une espèce de combat avec l'original; mais, pour l'entreprendre, il faut être bien sûr de la trempe de ses armes.



CHAPITRE IV.

DE LA POÉSIE ÉPIQUE CHEZ LES ANCIENS.

SECTION PREMIÈRE.

De l'épopée grecque.

Plus il y a dans un art de monumens divers regardés comme des modèles, et d'auteurs différens mis au rang des classiques, plus il ouvre un vaste champ aux observations de la critique. Tel a été l'art de la tragédie : il a pris, chez tous les peuples qui l'ont cultivé, différentes formes et divers degrés de perfection. Il n'en est pas de même de l'épopée Les anciens ne nous ont transmis en ce genre que trois ouvrages qui aient obtenu les suffrages de la postérité, quoiqu'elle n'ait pas laissé d'y remarquer beaucoup d'imperfections; et ces trois poëmes, l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'*Énéide*, ont été plus ou moins imités par les modernes. Aussi, quoiqu'on ait beaucoup écrit sur cette matière, elle n'offre pourtant, quand on la réduit à ce qui est essentiel

et démontré, qu'un petit nombre de principes certains, et tout le reste est à la disposition du génie. Ce n'est pas qu'on n'ait voulu la soumettre aussi à un grand nombre de règles; mais elles ne sont pas toutes, comme celles de la tragédie, confirmées par l'expérience, et adoptées par le consentement général de tous les hommes éclairés. Il est donc permis de les discuter en total et de les rejeter en partie. C'est ce qu'on a déjà fait, et ce que je crois aussi pouvoir faire.

Ce sujet, sous plus d'un rapport, est digne d'attention. La poésie, comme on l'a observé, est l'art que tous les peuples polis ont cultivé le premier, et l'épopée a été le premier genre de poésie qu'on ait traité. Après nos livres sacrés et ceux des philosophes indiens et chinois, les plus anciens qui nous soient parvenus sont les poëmes d'Homère; car il ne nous reste que quelques fragmens d'Orphée qui l'a précédé. Les hymnes de l'un et les poëmes de l'autre prouvent la vérité de ce que nous a dit Aristote, que la poésie fut originairement consacrée à chanter les dieux et les héros; et cela nous donne d'abord deux caractères essentiels à l'antique épopée : elle était héroïque et religieuse. Mais comme les dieux des anciens ne sont plus les nôtres, elle n'a dû conserver pour nous qu'un de ces deux caractères. Je la crois donc essentiellement héroïque; mais je ne pense

pas qu'on soit encore obligé d'y faire entrer la religion. Ce n'est pas non plus que je prétende l'exclure; j'ose en cela m'écarter de l'avis de Despréaux, et l'exemple du Tasse, confirmé par le succès, me paraît l'emporter sur l'autorité du critique.

Je définis donc l'épopée, le récit en vers d'une action vraisemblable, héroïque et intéressante. Je dis vraisemblable, parce que le poëte épique n'est point obligé de se conformer à la vérité historique, mais seulement à la vraisemblance morale; et qu'il est le maître d'ajouter ou de retrancher, et de se tenir, suivant l'expression d'Aristote, dans le possible. Je dis héroïque, parce que l'épopée a été consacrée originairement aux grands sujets, que cette destination lui a imprimé un caractère qui la distingue, et qu'il n'y a jamais rien à gagner, quoi qu'on en dise, à confondre et à rabaisser les genres, puisque le talent est le maître de les traiter tous, en les laissant chacun à sa place. Je dis intéressante, parce que l'épopée, comme la tragédie, doit attacher l'âme et l'imagination, et qu'il y a tel sujet qui peut être grand sans intéresser, comme, par exemple, la conquête du Pérou par Pizarre. Les difficultés de cette navigation lointaine et inconnue ont un caractère de grandeur; mais les conquérans furent des meurtriers barbares, et les Péruviens des victimes qui se

laissaient égorger sans défense : il n'y a là aucun intérêt. Au contraire, il peut y en avoir dans la conquête du Mexique par Cortès, parce qu'il eut affaire à des peuples belliqueux, qu'il fut exposé aux plus affreux dangers, qu'il ne s'en tira que par des prodiges de valeur, de constance et de sagesse, et qu'il ne fut cruel qu'une fois.

Il se présente plusieurs questions sur l'épopée. 1°. L'unité d'action y est-elle nécessaire? Oui, et ce précepte est fondé sur la nature et le bon sens. Dans tous les arts dont l'objet est de plaire et d'intéresser, il est naturel à l'homme de vouloir qu'on l'occupe d'un objet déterminé, et qu'on le mène à un but proposé : c'est le moyen de nous attacher. Aristote a eu raison de refuser le nom de poëmes épiques à des ouvrages tels que la *Théséide* et l'*Héracléide*, qui contenaient toute la vie d'Hercule et de Thésée. L'objet de la poésie n'est pas de versifier une histoire. L'art du poëte suppose toujours une création quelconque, comme l'indique clairement l'origine du mot *poésie*, qui signifie en grec, production, formation, venant du verbe *faire*. Il faut donc qu'il fasse un tout, qu'il construise une machine. C'est là ce qui constitue l'artiste, et le vers n'est que l'instrument de son art. Il en fait une application mal entendue quand il met une histoire en vers : ce n'est pas là ce qu'on attend de lui, car personne ne désire

que l'histoire soit écrite en vers; mais tout le monde est fort aise de lire un beau poëme sur tel ou tel sujet tiré de l'histoire, et de voir ce qu'en a fait l'imagination du poëte. Quelques modernes ont nié cette vérité; mais cela prouve seulement qu'il n'y a rien de si simple et de si plausible que quelques esprits bizarres n'aient pris plaisir à nier.

La Motte, dans son Discours sur Homère, après avoir lui-même reconnu ce principe de l'unité d'objet, s'avise tout à coup d'un singulier scrupule. « Je ne sais, dit-il, pourquoi j'ai restreint le poëme » au récit d'une action. Peut-être que la vie entière » d'un héros, maniée avec art et ornée de beautés » poétiques, en ferait une matière raisonnable. » A quel titre condamnerait-on un ouvrage qui » serait le modèle de toute la vie, la morale de » tous les âges et de toutes les fortunes? » Il y a ici un petit artifice oratoire qu'il est bon de remarquer, parce qu'il est fort commun dans la dispute, et apparemment bien difficile à éviter, puisque nous y prenons La Motte lui-même, qui, tout en se trompant sur le fond des choses, a coutume de discuter avec méthode et bonne foi. Dans les règles de la logique, il ne faut jamais s'écarter du point précis de la question, ni changer les termes principaux de la proposition. Or, de quoi s'agit-il? s'il faut donner le nom de poëme épique à la vie d'un héros mis en vers. Au lieu de s'en tenir à cette

question, qui est de critique et de goût, il en propose une de morale: « A quel titre condamnerait- » on un ouvrage qui serait le modèle de toute la » vie? etc. » Et voilà le lecteur, pour peu qu'il ne soit pas très-attentif, tout prêt à donner raison à l'auteur qui a l'adresse de lui présenter ce qui semble répugner d'abord, *la condamnation d'un ouvrage qui est le modèle de la vie*, etc. Mais ramenons la question à ses termes, et nous verrons que la phrase de La Motte n'y a aucun rapport. Nous lui dirons : Non, monsieur, nous ne condamnerons pas ce qui est le modèle de la vie et la morale de tous les âges. Mais comme il y a vingt sortes d'ouvrages dont vous pourriez dire la même chose, il faudrait, pour que votre proposition fût conséquente, que tous ces ouvrages fussent nécessairement des poëmes épiques. Vous êtes fort loin de le prétendre, n'est-ce pas? Vous n'avez donc rien dit qui allât à la question. Ainsi, sans *condamner* ce que vous appelez *le modèle de la vie*, nous dirons que ce n'est point un poëme épique.

Si l'on pouvait trouver un moyen de forcer les hommes à ne jamais s'écarter de la question, les trois quarts des disputes finiraient bientôt; mais il semble qu'on ait juré de ne jamais s'entendre, pour avoir le plaisir de disputer toujours.

La Motte ne se rend pas plus difficile sur le

caractère propre à l'épopée que sur l'unité d'action, et n'est pas plus conséquent sur l'un de ces points que sur l'autre. Tous les sujets lui semblent également bons pour l'épopée. La *Pharsale* et le *Lutrin* sont à ses yeux des poëmes épiques tout aussi-bien que l'*Iliade*, et cette assertion lui paraît n'avoir besoin d'aucune preuve, car il se contente d'ajouter : « Toutes choses d'ailleurs égales dans » ces ouvrages, on aura droit de se plaire à l'un » plus qu'à l'autre. » Voilà encore de ces choses qui ne signifient rien. Assurément tout le monde a *le droit de se plaire* plus ou moins à tels ou tels ouvrages. S'ensuit-il que ces ouvrages soient du même genre? Quelle étrange manière de raisonner! Je ne serais point du tout surpris qu'on se plût à la lecture du *Lutrin* plus qu'à celle de la *Pharsale*; car l'un de ces poëmes est aussi parfait dans son genre que l'autre est défectueux dans le sien. Cela prouve-t-il que le combat des chantres et des chanoines chez Barbin soit absolument la même chose pour l'épopée que la bataille entre César et Pompée dans les plaines de Pharsale? J'avoue que je n'en crois pas un mot. Qu'aurait dit La Motte si on lui avait soutenu, d'après son principe, qu'*Agnès de Chaillot* était aussi-bien une tragédie que son *Inès de Castro*, et que c'étaient seulement, pour me servir de ses termes, *deux espèces diverses d'un même genre*?

Il n'eût pas manqué de répondre que l'une n'était que la parodie de l'autre. Eh bien! le *Lutrin* est-il autre chose que la parodie de l'héroïque? Quel entêtement de ne pas vouloir reconnaître dans les ouvrages d'imitation la même différence qui est entre les choses imitées! Ce ne sont pas là des distinctions arbitraires établies par le caprice; ce sont des limites posées par la nature et la raison, et tous les sophismes du monde ne me persuaderont jamais qu'il faille mettre sur la même ligne la *Henriade* et *Vert-vert*.

Ce que j'ai dit ci-dessus de l'unité d'objet prouve suffisamment que le rapprochement de la *Pharsale* et de l'*Iliade* n'est pas plus fondé; et il m'est impossible d'appeler du même nom celui qui a construit la fable de l'*Iliade*, qui n'est qu'à lui, et que je ne puis trouver ailleurs, et celui qui a mis en vers toute l'histoire de la guerre civile entre César et Pompée, que je trouverai partout.

2°. Quelle doit être la durée de l'action épique? On sent qu'il ne peut y avoir là-dessus d'autre règle que celle que prescrit sagement Aristote, de ne point offrir à l'esprit plus qu'il ne peut embrasser. Dès qu'on a statué que l'action devait être une, elle doit nécessairement avoir des limites. Celle de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* dure moins de deux mois, celle de l'*Enéide* à peu près un

an, ainsi que celle de la *Jérusalem*. On peut aller au delà ou rester en deçà, selon le besoin et les convenances. Ce qu'il y a de plus essentiel à observer, c'est de ne mettre entre le point d'où l'on part et le terme où l'on va qu'un espace distribué de manière à ne pas faire languir l'action ni refroidir le lecteur.

3°. Le poëme épique doit-il être écrit en vers? C'est une demande qui, ce me semble, ne peut guère intéresser que ceux qui n'en savent pas faire. Il est bien vrai qu'Aristote a dit que l'*Iliade* mise en prose serait encore un poëme, parce qu'il y reconnaît, indépendamment de la versification, cette invention d'une fable qui est l'essence de l'épopée; mais il semble que parmi les modernes on ne peut guère séparer la versification de la poésie; et quoique la France eût *Télémaque*, nous ne nous vantions pas, avant la *Henriade*, d'avoir un poëme épique à opposer au Tasse, au Camoëns et à Milton. Sans vouloir prononcer rigoureusement sur cette question, l'on peut au moins assurer que celui qui traiterait l'épopée en prose avec imagination et intérêt, laisserait encore à désirer une partie essentielle à notre poésie, la beauté de la versification, et aurait par conséquent un mérite de moins. Qu'est-ce donc qu'on peut gagner à dispenser le poëte épique de parler en vers? Il est plus important

qu'on ne pense de ne pas enlever les barrières qui défendent le sanctuaire des arts. La difficulté qu'il faut vaincre a un double avantage, elle élève le génie et repousse la médiocrité. Et quel bien nous a fait l'invention du drame en prose, si fastueusement annoncé, il y a trente ans, comme une carrière nouvelle ouverte au talent? Elle a produit deux ou trois ouvrages de mérite, très-inférieurs en tout à nos bonnes pièces en vers, et une foule de drames insipides, oubliés en naissant.

4°. Le merveilleux doit-il entrer nécessairement dans l'épopée? Oui, à moins que le sujet n'en soit pas susceptible; car il serait absurde d'exiger dans un sujet moderne l'intervention des dieux de l'antiquité. Le Tasse et Milton y ont substitué les agens intermédiaires admis dans notre religion. Nous verrons ailleurs l'inconvénient qu'ils ont dans le poëme de Milton. Quant à celui du Tasse, j'avoue que le reproche qu'on lui a fait d'avoir employé la magie ne m'a jamais paru fondé. Notre croyance religieuse ne la rejette pas, et dans quel sujet pouvait-elle entrer plus convenablement? Les chrétiens portent la guerre chez les nations mahométanes : n'est-ce pas là le cas de représenter l'enfer armant toutes les puissances contre ceux qui suivent les enseignes du Christ? Les Sarrasins de la Palestine n'étaient-

ils pas regardés comme vivant sous le joug des démons? Les démons font donc leur office en défendant leurs sujets qu'on veut leur ôter. Il y a plus : toute cette magie d'Armide est-elle sans intérêt? J'aime beaucoup mieux sans doute la Didon de Virgile; car que peut-on comparer à Didon? Mais ne pouvant pas refaire ce qui avait été si supérieurement fait, il nous a donné Armide, et peut-on lui en savoir mauvais gré? N'y a-t-il pas beaucoup d'art à nous avoir montré cette magicienne livrée par sa passion à la merci de celui qu'elle aime, dans l'instant même qu'un pouvoir surnaturel la rend maîtresse absolue de la vie de Renaud? N'est-ce pas là parler à la fois à l'imagination et au cœur? Et cette forêt enchantée, qu'on a tant critiquée, osera-t-on prétendre qu'elle ne produise pas un grand effet, et qu'elle ne soit pas une source de beautés? Je demanderais aux critiques mêmes s'ils n'ont pas été émus au moment où l'intrépide Tancrède entre dans cette forêt, au moment où il en sort à pas lents, en homme supérieur à la crainte, mais qui reconnaît une puissance au-dessus de sa force et de son courage. Quand la voix gémissante de Clorinde, sortant de ces troncs sensibles, frappe les oreilles de Tancrède, est-on moins attendri que dans cet endroit de l'*Énéide* où Énée, voulant arracher les branches d'un myrte, en voit couler des

gouttes de sang, et entend une voix plaintive qui lui reproche sa cruauté? Cette voix, ce sang, ces rameaux de myrte qui couvrent la tombe du jeune Polydore, et qui sont originairement, comme il le dit à Énée, les traits dont l'a fait accabler Polymnestor, et sous lesquels il est enseveli, sont-ils une fiction plus fondée que les arbres enchantés du Tasse? tout cela ne tient-il pas également à des hypothèses traditionnelles, reçues dans tous les systèmes religieux, et que par conséquent un poëte peut employer sans être taxé d'absurdité et d'inconséquence? Ces hypothèses peuvent être combattues par une philosophie qui rejette toute espèce de miracles; mais cette philosophie doit-elle être celle des poëtes? Qu'elle réfute tant qu'elle voudra les fables de tous les peuples anciens, c'est son emploi; celui des poëtes, c'est d'en profiter. Eh! souvent les philosophes eux-mêmes ne sont pas fâchés qu'on leur fasse, au moins un moment, cette espèce d'illusion. Quel homme y est absolument étranger? Quel est celui à qui la vérité peut suffire, cette vérité qui nous apprend si peu de choses et qui nous en refuse tant?

Ne soyons pas si prompts à médire du merveilleux : nous l'aimons tant, et nous en avons tant besoin! Condamnés à ignorer, faut-il nous ôter encore la ressource d'imaginer? Oh! qu'en ce

sens les poëtes ont connu l'homme bien mieux que n'ont fait les philosophes! Il y a dans nous un fonds immense et intarissable de sensibilité qui ne demande qu'à se répandre; qui, ne pouvant se contenter de ce qui est, cherche à se prendre à tout ce qui pourrait être, veut tout interroger, tout animer, veut s'adresser à tout, et que tout lui réponde; qui ne peut souffrir que la pierre d'une tombe soit muette, ni qu'un monument soit insensible; qui attache à tous les objets des souvenirs, des regrets, des espérances. De là cet irrésistible instinct qui promène nos pensées dans un autre ordre de choses, sans pouvoir nous révéler ce qu'il est; de là cette foule de sentimens confus, mais tendres, qui sont des rêves de l'imagination passionnée où notre âme aime à se reposer, même en se trompant, comme nos sens se reposent pendant les songes du sommeil.

Voilà, n'en doutons point, ce qui, aux yeux des hommes sensibles, a donné tant de prix aux fictions de l'ancienne mythologie, qui prêtait à tout l'âme et la vie, faisait communiquer l'homme avec tous les êtres existans et possibles, et le faisait vivre dans le passé et dans l'avenir. Nous disions, il n'y a pas long-temps, que la langue des anciens était toute poétique; leur religion ne l'était pas moins: la nôtre, aussi sublime que

mir dans ses bras pour donner à Neptune le temps de secourir les Grecs pendant le sommeil de Jupiter, n'est-ce pas là une fiction charmante, même de votre aveu? Eh bien! soumettez-la comme tout le reste à vos idées philosophiques, et vous verrez que, si le poëte ne donne pas à ses dieux toutes les faiblesses humaines, cette fiction va disparaître comme toutes les autres; car, en raisonnant rigoureusement, un dieu ne doit pas avoir besoin de dormir et ne doit pas être trompé pendant son sommeil, ne doit pas ignorer que sa femme veut le tromper, ne doit pas la trouver plus belle un jour que l'autre; ainsi du reste. Il faut donc laisser à Homère ses dieux tels qu'ils étaient, suivant l'esprit de son siècle, et ne le juger que par l'usage qu'il en a fait. Or, cet usage a été le plus souvent très-heureux. Ajoutons en preuve encore un autre exemple, celui de Mars blessé par Diomède. Sans doute la raison ne permet pas qu'un dieu soit blessé par un mortel. Mais combien n'est-on pas content du poëte, quand le dieu des combats va porter sa plainte à Jupiter, et que le maître des dieux et des hommes repousse d'un coup d'œil terrible cette divinité sanguinaire qui cause tant de maux aux humains, et, loin de s'intéresser à son malheur, lui reproche de l'avoir trop mérité! Quel tableau et quelle leçon! On peut en prendre une idée dans l'ode de Rousseau *sur la Paix*, où

il a assez heureusement imité ce beau morceau de l'*Iliade*.

5°. L'épopée doit-elle avoir un but moral? C'est une question qu'on n'a pas dû faire; car l'épopée étant ce qu'on appelle en poésie une fable, elle renferme nécessairement une leçon morale. Mais c'est ici que les critiques modernes se sont le plus égarés en voulant trouver dans les anciens ce qui n'y était pas, et leur prêtant des intentions que probablement ils n'ont point eues. Le père Le Bossu emploie une partie d'un fort long traité sur le poëme épique à prouver qu'il est essentiellement allégorique; qu'il faut d'abord que le poëte établisse une vérité morale, et imagine une action qui en soit la preuve et le développement, et qu'ensuite il y adapte un fait historique et des personnages connus. Il est très-permis de douter que jamais les poëtes aient procédé de cette manière. Il est bien vrai que les événemens de l'*Iliade* font voir tous les dangers de la discorde entre les chefs des nations; mais est-il sûr que ce fût le prsmier dessein d'Homère, et qu'il n'ait fait l'*Iliade* que pour développer cette leçon, et l'*Odyssée* que pour montrer qu'il ne fallait pas qu'un roi fût absent de ses états? Si cela était, le sujet d'un de ces poëmes serait la condamnation de l'autre; car l'*Iliade* représente une foule de princes qui ont quitté leurs états pour venir assiéger Troie; et

Homère ne nous fait entendre nulle part que ces princes eussent tort de s'être réunis pour venger la querelle de Ménélas, l'hospitalité violée, et l'injure faite à la Grèce. Cette guerre est aussi juste qu'une guerre peut l'être, et certainement Homère n'a pas voulu la condamner. Il peut donc y avoir de bonnes raisons pour qu'un roi s'absente de ses états; et sans aller bien loin pour le prouver, le czar Pierre a-t-il eu tort de quitter les siens? Et dans un poëme consacré à sa gloire, tel que celui qu'avait entrepris Thomas, ses voyages ne feraient-ils pas une partie de cette gloire? J'aime mieux ici en croire Horace que le père Le Bossu. Homère, dit Horace dans une de ses épîtres, nous a fait voir dans Ulysse ce que peut le courage uni à la sagesse; et en effet, à son arrivée dans Ithaque, il eut besoin de l'un et de l'autre pour échapper aux dangers qui l'attendaient, et pour tromper seul tous les prétendans qui obsédaient sa femme et son palais. Quant au premier dessein du poëte épique, il est naturel de penser que ce qui le détermine à écrire, c'est d'abord la grandeur et l'intérêt du sujet qui s'offre à lui. Ce qui échauffe et met en mouvement l'imagination poétique, ce n'est pas la contemplation d'une vérité à développer, c'est un grand caractère, une grande action. La Grèce et l'Asie-Mineure étaient remplies de la mémoire de ce fameux siége de Troie, l'une

des premières époques des temps fabuleux. Les événemens qui suivirent ce siége furent si longtemps célèbres, que la plupart des poëtes tragiques en empruntèrent les sujets de leurs pièces. N'est-il pas très-probable qu'Homère recueillit toutes ces traditions pour en composer son *Iliade* et son *Odyssée*, et qu'il trouva de l'avantage à chanter devant les Grecs des faits et des héros également mémorables, et dont le souvenir leur était cher? En tout temps les poëtes ont cherché plus ou moins à flatter la vanité nationale, et ont accommodé leurs conceptions aux idées les plus familières à leurs contemporains: c'est une suite de leur principal objet, qui est de plaire. Ce n'est pas que j'oublie que, dans les temps grossiers qu'on nomme héroïques, où l'écriture était à peine connue (où l'on en faisait du moins très-peu d'usage), les poëtes étaient regardés comme des précepteurs de morale, parce qu'ils célébraient des hommes qui avaient été favorisés du ciel, et qu'ils prêchaient toujours dans leurs vers le respect que l'on devait aux dieux. La poésie alors avait quelque chose de sacré, parce qu'elle était, dans son origine, mêlée à toutes les cérémonies religieuses. Homère lui-même nous raconte dans l'*Odyssée* qu'Agamemnon avait laissé auprès de la reine Clytemnestre un de ces chantres divins chargé de lui rappeler tous les jours, dans ses poésies, les préceptes

de la vertu et les dangers du vice, et qu'Égisthe ne parvint à la corrompre que quand il l'eut déterminée à éloigner d'elle ce censeur qu'il craignait, et à l'exiler dans une île déserte. Mais il faut avouer aussi que, dans ces temps reculés, les idées de morale n'étaient pas si relevées qu'elles l'ont été depuis, et se sentaient de la grossièreté des mœurs. C'est ce qui fait qu'il y a tant de choses dans Homère qui blessent, comme on le verra ci-après, les idées que nous avons de l'héroïsme, depuis que les progrès de la raison et de la société nous ont appris à le mieux connaître. Il est temps d'en venir à ce qui regarde la personne et les ouvrages d'Homère; et l'examen de ses beautés, de ses défauts, et des critiques bonnes ou mauvaises qu'on en a faites, me donnera lieu de développer successivement ce qui me reste à dire de l'ancienne épopée.

HOMÈRE ET L'ILIADE.

Il n'y a point d'écrivain dont les ouvrages aient tant occupé la postérité; il n'y en a point dont la personne soit moins connue. Un adorateur d'Homère pourrait dire que ce poëte ressemble à la Divinité, que l'on ne connaît que par ses œuvres. On ne sait où il est né, ni même bien précisément quand il a vécu. On conjecture,

avec assez de vraisemblance, que l'époque de sa naissance remonte à près de mille ans avant Jésus-Christ, et trois cents ans après la guerre de Troie. Ce qu'on a dit de sa pauvreté, qui le réduisait à demander l'aumône, n'est fondé que sur des traditions incertaines, et peut-être sur l'hospitalité qu'il recevait dans les différens endroits où il récitait ses vers. Suidas fait monter à quatre-vingt-dix le nombre des villes qui se disputaient l'honneur d'être la patrie d'Homère. L'empereur Adrien consulta les oracles pour savoir à qui ce titre appartenait, et ils répondirent qu'Homère était né dans l'île d'Ithaque. Mais comme les oracles étaient déjà fort décrédités, leur autorité ne décida pas la question. La ville de Smyrne et l'île de Chio sont les deux contrées qui ont produit le plus de titres en leur faveur. Des savans ont écrit là-dessus de gros volumes qui ne nous ont rien appris. Et qu'importe, après tout, quel pays puisse se vanter d'avoir produit Homère? il suffit que l'humanité s'honore de son génie, et que ses écrits appartiennent au monde entier. Ce qu'on a écrit sur son origine et sur sa vie est aussi fabuleux que ses poëmes. Le commentateur Eustathe, qui le fait naître en Égypte, assure qu'il fut nourri par une prêtresse d'Isis, dont le sein distillait du miel au lieu de lait; qu'une nuit on entendit l'enfant jeter des cris qui ressemblaient

au chant de neuf différens oiseaux, et que le lendemain on trouva dans son berceau neuf tourterelles qui jouaient avec lui. Héliodore prétend qu'il était fils de Mercure. Diodore de Sicile nous apprend qu'Homère avait trouvé le manuscrit d'une certaine Daphné, prêtresse du temple de Delphes, qui avait un talent admirable pour rendre en beaux vers les oracles des dieux, et que c'est de là qu'Homère les a transportés dans ses poëmes. D'autres le font descendre en droite ligne d'Apollon, de Linus et d'Orphée; et, suivant les idées que ces noms réveillent en nous, on ne peut nier que celui d'Homère, mis à côté d'eux, n'ait au moins un air de famille. Enfin il y en a qui prétendent que, long-temps avant lui, une femme de Memphis, nommée *Phantasie*, avait composé un poëme sur la guerre; et vous observerez qu'en grec, φαντασία, dont nous avons fait *fantaisie*, veut dire imagination. L'allégorie n'est pas difficile à pénétrer, et toutes ces traditions fabuleuses prouvent seulement le goût constant et décidé des Grecs pour les contes allégoriques, goût qui ne les abandonna pas même dans le moyen âge, puisque la fable du miel et des tourterelles, dans Eustathe, désigne évidemment la douceur des vers d'Homère, et que celle d'Héliodore, qui lui donne Mercure pour père, fait allusion à l'invention des arts, attribuée à Mercure. Quant aux vers de la

sibylle Daphné, la vérité est que ceux d'Homère étant très-répandus, les oracles s'en servaient souvent pour rendre leurs réponses.

Il faudrait compiler des volumes sans nombre pour rassembler tous les divers jugemens qu'on a portés de lui; car il était de sa destinée d'être un sujet de discorde dans tous les siècles. Horace a placé Homère, pour la morale, au-dessus de Chrysippe et de Crantor, deux chefs de l'école, l'un du Portique, l'autre de l'Académie. Porphyre, dans des temps postérieurs, a fait un traité *sur la philosophie d'Homère*. Mais, d'un autre côté, Pythagore, qui ordonnait à ses disciples cinq ans de silence, et qui apparemment ne faisait pas grand cas du talent de bien parler, a mis Homère dans le Tartare pour avoir donné de fausses idées de la Divinité. L'on sait communément que Platon voulait le bannir de sa *république*; mais il n'est pas aussi commun de savoir comment ni pourquoi. On va reconnaître des idées abstraites et élevées, mais aussi des conséquences forcées et sophistiques dans les motifs de l'exil auquel il condamne les poëtes; et en même temps l'on trouvera sa belle imagination dans la manière dont il veut que cet exil s'exécute. Il faut d'abord savoir que Platon n'admet dans la nature que deux choses : l'idée originelle, et l'être qui est la ressemblance de l'idée, ou la copie du modèle. Par l'idée originelle, il

entend Dieu ou la pensée divine; et par les autres êtres, toutes les formes que Dieu avait créées conformément à sa pensée. Il n'y a rien jusque-là que de grand et de philosophique; mais il ajoute: « Tous les objets n'étant que des copies de ce » premier modèle, les arts qui les imitent ne font » que copier des copies : à quoi cela est-il bon? » Ici, le philosophe n'est plus qu'un sophiste; mais ce qui suit fait voir que, si sa métaphysique était quelquefois forcée, son imagination était douce et riante. « Donc, dit-il, s'il se présente parmi » nous (c'est-à-dire parmi les citoyens de cette » république qui n'a jamais existé que dans les » livres de Platon) un poëte qui sache prendre » toutes sortes de formes et tout imiter, et qu'il » vienne nous présenter ses poëmes, nous lui » témoignerons notre vénération comme à un » homme sacré qu'il faut admirer et chérir; mais » nous lui dirons : Nous n'avons parmi nous per- » sonne qui vous ressemble, et dans notre con- » stitution politique il ne nous est pas permis » d'en avoir; et ensuite nous le renverrons dans » une autre ville, après avoir répandu sur lui » des parfums, et couronné sa tête de fleurs[1]. » Avouons qu'on ne peut pas donner à un arrêt

[1] *République*, liv. III, page 617, édition de Francfort, 1602.

de bannissement une tournure plus aimable, et que, si la république de Platon existait, un poëte serait tenté d'y aller, ne fût-ce que pour en être renvoyé.

Au reste, quand il en vient à Homère lui-même, il témoigne la plus grande admiration pour son génie; il avoue qu'il lui faut du courage pour le condamner, que le respect et l'amour qu'il a depuis son enfance pour les écrits d'Homère devraient enchaîner sa langue; qu'il le regarde comme le créateur de tous les poëtes qui l'ont suivi, et particulièrement des poëtes dramatiques; mais qu'enfin la vérité l'emporte sur tout. Alors il lui fait des reproches un peu plus clairement motivés que l'espèce de proscription politique prononcée ci-dessus, et prouve fort au long que les dieux de l'*Iliade* sont faits pour donner une idée aussi fausse qu'indigne de la Divinité; ce qui certainement n'était pas difficile à démontrer en philosophie.

Pour justifier ces dieux d'Homère, les anciens et les modernes ont eu recours à l'allégorie, et dans ce système ils ont mêlé, comme dans tout le reste, la vérité à l'erreur. Il est hors de doute que les allégories et les emblèmes sont de la plus haute antiquité. Ce fut partout la première philosophie et la première religion. C'était particulièrement l'esprit des Orientaux et la science

des Égyptiens. Homère avait long-temps voyagé chez eux, et, soit qu'il fût né dans la Grèce même, ou dans une des colonies grecques qui couvraient les côtes d'Ionie, il dut être imbu, dès son enfance, des notions les plus familières aux peuples de ces contrées. Les mystères d'Éleusis n'étaient autre chose que des emblèmes de morale : il est prouvé que le sixième livre de l'*Énéide* est une description exacte de ces mystères, et un résumé de la philosophie de Pythagore. Plusieurs des fictions d'Homère ont un sens allégorique si évident, qu'on ne peut s'y refuser. On sait aussi que long-temps après lui c'était un usage général parmi les poëtes de désigner l'air par Jupiter, le feu par Vulcain, la terre par Cybèle, la mer par Neptune, etc. Tout cela est incontestable. Mais ne voir dans toute l'*Iliade* que des êtres moraux personnifiés, est une idée aussi fausse en spéculation qu'elle serait froide en poésie; et ce qu'il y a de pis, c'est que cette explication forcée et chimérique ne sauve rien, et qu'en prenant Jupiter pour la puissance de Dieu, le Destin pour sa volonté, Junon pour sa justice, Vénus pour sa miséricorde, et Minerve pour sa sagesse, il y a encore plus d'inconséquences à dévorer qu'en les prenant pour ce qu'ils sont dans l'*Iliade*, c'est-à-dire, pour des divinités conduites par toutes les passions des hommes. Ne

vaut-il pas mieux laisser les choses comme elles sont, et avouer qu'Homère a peint les dieux précisément tels que la croyance vulgaire les représentait? C'est pour nous un défaut, sans doute; et ce qui prouve qu'on l'a senti long-temps avant nous, c'est que Virgile, qui a fait usage des mêmes divinités, les fait agir d'une manière plus raisonnable et plus décente, parce que son siècle était plus éclairé; ce qui n'empêche pas que dans l'*Énéide* même on ne trouve bien des choses aussi étrangères à nos mœurs et à nos idées que dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Renfermons-nous donc dans cette seule apologie, si simple et si plausible, que les devoirs d'un poëte et d'un philosophe sont très-différens; que, si l'on demande à l'un de s'élever au-dessus des idées vulgaires qu'il doit rectifier, on ne demande au poëte que de bien peindre ce qui est. Il est l'historien de la nature, et n'en est pas le réformateur; et l'on peut dire à ceux qui ne sont pas contens des dieux et des héros d'Homère : Que vouliez-vous donc qu'il fît? Pouvait-il faire une religion autre que celle de son pays, et peindre d'autres mœurs que celles qu'il connaissait?

On n'a pas épargné ses héros plus que ses dieux, et ils sont tout aussi aisés à justifier par le même principe. Il est incontestable que de son temps la force du corps faisait tout; que les guer-

riers étant couverts de fer et d'airain, celui qui pouvait soutenir facilement l'armure la plus forte et la plus pesante, porter le coup le plus vigoureux, percer avec le plus de force les cuirasses et les boucliers, était un homme formidable, était un héros. Cette supériorité, une fois reconnue, réglait son rang; et de là vient que dans l'*Iliade* il est si commun de voir un guerrier très-brave avouer qu'un autre lui est supérieur, et se retirer devant lui. Aujourd'hui que des armes également faciles à manier pour tout le monde, et le principe de l'honneur qui défend à un homme de céder à un autre homme, ont mis sur la même ligne tous ceux qui peuvent combattre, on serait blessé avec raison de voir un guerrier fuir devant un autre et s'avouer son inférieur. Mais dans Homère, Énée dit sans honte à Achille : *Je sais bien que tu es plus vaillant que moi*, ce qui signifie seulement, je sais que tu es plus fort. Il est vrai qu'il ajoute : *Mais pourtant si quelque dieu me protége, je pourrai te vaincre.* Et voilà le principe le plus généralement répandu dans l'*Iliade*, c'est que tout vient des dieux, la force, le succès, la sagesse. Lorsque Agamemnon veut se justifier d'avoir outragé Achille, il dit que quelque dieu avait troublé sa raison. C'est la protection de tel ou tel dieu qui fait triompher tour à tour les héros grecs et troyens, aujourd'hui Hec-

tor, demain Diomède. Ce sont les dieux qui répandent la consternation dans les armées, ou qui les animent au combat. Et il ne faut pas croire que cette intervention des dieux diminue la gloire des guerriers, parce que l'on voit clairement que, dans leurs idées, ce qu'il y a de plus glorieux pour un mortel, ce qui le relève le plus aux yeux des autres hommes, c'est d'être favorisé du ciel. Achille dit à Patrocle : « *Garde-toi d'attaquer Hector; il a toujours près de lui quelque dieu qui le protége.* » Aussi n'y a-t-il pas un seul des héros de l'*Iliade*, Achille excepté, à qui il n'arrive de se retirer devant un autre. Ce qui distingue les plus braves, tels que Ajax et Diomède, c'est de se retirer en combattant; et l'on peut observer, à la gloire du poëte, que, malgré cette puissance des dieux qui semblerait devoir tout confondre, il conserve à tous ses personnages la grandeur qui leur est propre et le caractère qu'il leur a donné. C'est un de ses plus grands mérites aux yeux de tous les bons juges, que cet art de soutenir et de varier un grand nombre de caractères, et de donner à tous ses personnages une physionomie particulière. La Motte lui a contesté ce mérite, et c'est une de ses injustices. Agamemnon est le seul, si j'ose le dire, qui me paraisse jouer un rôle peu noble et peu digne de son rang. Je ne lui reproche pas sa querelle avec

Achille, puisqu'elle est le fondement du poëme, et que d'ailleurs elle est suffisamment motivée par le caractère altier que le poëte lui donne; mais d'ailleurs il ne fait rien qui excuse ses torts envers Achille, et qui justifie la prééminence qu'il a parmi tous ces rois. Il n'assemble deux fois les chefs de l'armée que pour les exhorter à la fuite; et quelques subtilités qu'on ait imaginées pour pallier cette conduite, elle n'en est pas moins inexcusable. Le vrai modèle d'un général, c'est le Godefroi du Tasse, et c'est aussi le Tasse qui seul peut le disputer à Homère dans cette partie de l'épopée qui consiste dans la beauté soutenue et l'attachante variété des caractères.

Achille est en ce genre le chef-d'œuvre de l'épopée, et La Motte lui-même, ce grand détracteur d'Homère, en est convenu. On a dit très-légèrement que sa valeur n'avait rien qui excitât l'admiration, parce qu'il était invulnérable. Ceux qui se sont arrêtés à cette fable du talon d'Achille, répandue depuis Homère, n'ont pas songé qu'il n'en est pas dit un mot dans l'*Iliade;* et s'ils l'avaient lue, ils auraient vu que, bien loin d'être invulnérable, il est blessé une fois à la main, et voit couler son sang. Mais une adresse admirable du poëte, c'est, comme l'a très-bien remarqué La Motte, d'avoir donné à ce jeune héros la certitude qu'il périra

devant les murs de Troie. Il ne fallait rien moins pour balancer cette supériorité reconnue qu'il a sur tous les autres guerriers. Il a beau porter la mort de tous côtés, il peut la trouver à chaque pas; et quoiqu'il ne puisse rencontrer un vainqueur, il est sûr de marcher à la mort. Sa jeunesse, sa beauté, une déesse pour mère, tous ces avantages qu'il a sacrifiés à la gloire quand il a accepté volontairement une fin prématurée et inévitable, tout sert à répandre d'abord sur lui cet éclat et cet intérêt qui s'attache aux hommes extraordinaires. Dès lors on n'est plus étonné que le ciel s'intéresse à ce point dans sa querelle, que Jupiter promette à Thétis de le venger et de donner la victoire aux Troyens, jusqu'à ce que les Grecs humiliés expient son injure et implorent son appui. Et quelle haute et sublime idée que d'avoir fait du repos d'un guerrier l'action d'un poëme! Cette seule conception suffirait pour caractériser un homme de génie. Tous les événemens sont disposés dans l'*Iliade* pour agrandir le héros; et tout ce qui est grand autour de lui le relève encore. Quand les Grecs fuient devant Hector, l'attention se porte aussitôt sur Achille, qui, tranquille dans sa tente, plaint tant de braves gens immolés à l'orgueil d'Agamemnon, et s'applaudit de voir cet orgueil abaissé. Il voit la Grèce entière à ses pieds,

il est inexorable; mais il cède aux larmes d'un ami, et permet à Patrocle de combattre sous l'armure d'Achille. Avec quelle tendresse il lui recommande de s'arrêter quand il aura repoussé les Troyens, et de ne pas chercher Hector! Dans quelle profonde douleur le jette la perte de cet ami si cher, le compagnon de son enfance! La vengeance lui a fait quitter les armes, la vengeance seule peut les lui faire reprendre. Ce n'est pas la Grèce qu'il veut servir, c'est Patrocle qu'il veut venger. Il pleure encore Patrocle en traînant le cadavre de son meurtrier, et mêle aux larmes de l'amitié les larmes de la rage. Mais il pleure aussi en rendant au vieux Priam le corps de son malheureux fils; il s'attendrit sur cet infortuné vieillard, et menace encore en s'attendrissant. Ainsi, de ce mélange de sensibilité et de fureur, de férocité et de pitié, de cet ascendant qu'on aime à voir à un homme sur les autres hommes, et de ces faiblesses qu'on aime à retrouver dans ce qui est grand, se forme le caractère le plus poétique qu'on ait jamais imaginé.

Les mœurs sont aussi une des parties les plus importantes de l'épopée, et ce n'est pas celle sur laquelle les critiques aient été le moins injustes envers Homère. Ils ont un double tort, celui d'oublier que le poëte avait dû peindre les mœurs de son temps, et n'avait pu même en

peindre d'autres, et celui de ne pas reconnaître que ces mêmes mœurs, quoique fort éloignées de la délicatesse raffinée des nôtres, et quelquefois choquantes en elles-mêmes, sont souvent d'une simplicité également intéressante en morale et en poésie. La Motte semble plaindre le siècle d'Homère de n'avoir pas connu la magnificence du nôtre. « On ne voit point autour » des rois, dit-il, une foule d'officiers ni de » gardes ; les enfans des souverains travaillent » aux jardins, et gardent les troupeaux de leur » père. Les palais ne sont point superbes, les » tables ne sont point somptueuses. Agamemnon » s'habille lui-même, et Achille apprête de ses » propres mains le repas qu'il donne aux députés » de l'armée. Il ne faut point en faire un re» proche à Homère ; mais son siècle était gros» sier, et par-là la peinture en est devenue dés» agréable à des siècles plus délicats. »

Quand il ne serait pas bien démontré d'ailleurs que La Motte n'était pas né pour sentir la poésie, ce seul passage suffirait pour m'en convaincre. Il faut être bien étranger dans les arts pour ne pas savoir que, plus les objets d'imitation sont rapprochés du premier modèle qui est la nature (sans tomber toutefois dans le bas et le dégoûtant), plus ils sont favorables à l'artiste, propres à développer son talent et à produire l'effet qu'il se

propose. Un peintre n'a pas plus besoin de pompe et de luxe pour faire briller ses couleurs, qu'un sculpteur n'a besoin d'or et d'argent pour faire une belle statue. On sait ce mot de Zeuxis à un peintre médiocre qui avait représenté Vénus chargée d'atours et de parures : *Tu as raison, mon ami, de la faire riche, ne pouvant pas la faire belle.* Qu'on donne pour sujet à un peintre les ambassadeurs d'un grand roi demandant en mariage pour leur maître la fille d'un roi voisin, et entourés de toute cette magnificence moderne qui paraît à La Motte une si belle chose, et demandez-lui s'il lui sera facile de mettre dans ce tableau tout l'intérêt que Greuze a mis dans l'*Accordée de Village.* Faites la même proposition à un poëte, donnez-lui le choix des deux sujets, et vous verrez s'il balancera. La raison en est simple; c'est que dans l'un il n'est guère possible de parler qu'aux yeux et à l'imagination, et dans l'autre il est aisé de parler au cœur. Les poëtes anciens et modernes sont remplis de peintures touchantes de la pauvreté, de la simplicité, de la frugalité. Ce sont des morceaux que l'on cite, que l'on sait par cœur, et tout le luxe des cours n'a fourni que quelques détails brillans qu'à peine on a remarqués. La Motte ne pouvait s'accoutumer à voir Achille préparer lui-même le repas qu'il donne aux députés d'Agamemnon; mais qu'on lise cet endroit

dans l'*Iliade*; que l'on entende le héros dire à son ami de remplir un grand vase du vin le plus pur, et de distribuer des coupes, parce qu'il reçoit, dit-il, sous sa tente, les hommes qu'il chérit le plus; qu'on le voie ensuite, avec Patrocle et Automédon, se partager les soins du repas, mettre sur le feu les vases d'airain, placer sur les charbons ardens la chair d'un agneau et d'un chevreau, préparer et distribuer les viandes, et qu'on se demande si l'on aimerait mieux qu'Achille dît à son maître d'hôtel d'ordonner à son cuisinier un grand repas. Qui est-ce qui ne sentira pas combien le tableau d'Homère est vivant et animé? combien cette hospitalité simple et franche, ces soins, ces empressemens de la part d'un héros tel qu'Achille recevant Ajax et Ulysse, bien loin de rabaisser à nos yeux une grandeur réelle, la rendent plus aimable et plus intéressante, en la rapprochant de nous dans ce qui est commun à tous les hommes? Un poëte qui aurait à traiter cet endroit de l'histoire où Curius reçoit les députés de Pyrrhus, qui viennent pour le corrompre par des présens, s'aviserait-il de retrancher les légumes que Curius apprête lui-même, et qu'il sert aux députés en leur disant: *Vous voyez que celui qui vit de cette sorte n'a besoin de rien. Les Romains ne se soucient point d'avoir de l'or; ils veulent commander à ceux qui en ont.*

Avouons que le plat de légumes ne gâte rien à cette réponse. Des gens qui se croient délicats ont été blessés de voir Nausicaa, la fille d'Alcinoüs, roi des Phéaciens, aller elle-même avec ses femmes laver ses robes et celles de ses frères. C'est un des endroits de l'*Odyssée* que Fénélon aimait le mieux, et avec raison. Il n'y en a point où Homère ait mis plus de grâce et de vérité. On est charmé de la modestie, de l'ingénuité, de la retenue et de la bonté noble et compatissante de cette jeune princesse, lorsque Ulysse, échappé du naufrage, se présente devant elle, et implore sa protection et ses secours. Avec quel plaisir on voit la compassion, si naturelle à son sexe, surmonter la frayeur que doit lui inspirer la vue d'un homme à moitié couvert de feuillage, enfin dans l'état déplorable d'un malheureux sauvé des flots! Elle écoute la prière du suppliant, elle arrête ses compagnes qui s'enfuyaient avec de grands cris, lui fait donner des habits, lui promet son assistance et celle de ses parens; et, remontant sur son char pour reprendre le chemin de la ville, elle a soin de ralentir la course de ses chevaux, afin qu'Ulysse fatigué ait moins de peine à la suivre. C'est en sachant descendre à propos à cette vérité de détails que l'on saisit la nature et qu'on la fait sentir. C'est un mérite qui manque trop souvent aux modernes. Fénélon nous a re-

proché là-dessus une délicatesse dédaigneuse, qui tenait également à nos mœurs et à notre langue. « On a, dit-il, tant de peur d'être bas, qu'on » est d'ordinaire sec et vague dans les expres- » sions. Nous avons là-dessus une fausse politesse » semblable à celle de certains provinciaux qui » se piquent de bel-esprit, et qui croiraient s'a- » baisser en nommant les choses par leur nom. » Cette remarque de Fénélon n'est que trop juste. Aussi les vrais connaisseurs savent-ils un gré infini à ceux de nos écrivains qui se sont heureusement efforcés de corriger la langue et le style de cette délicatesse mal entendue, et qui ont su employer avec intérêt toutes les circonstances que le sujet pouvait leur fournir[1].

[1] La Fontaine est un de ceux en qui ce mérite est le plus remarquable, et c'est une suite de ce naturel heureux qui est le caractère de son talent. Voyez comme il peint Philémon et Baucis recevant dans leur cabane Jupiter et Mercure déguisés en voyageurs, et qui n'ont trouvé nulle part l'hospitalité qu'ils demandaient.

Près enfin de quitter un séjour si profane,
Ils virent à l'écart une étroite cabane,
Demeure hospitalière, humble et chaste maison.
Mercure frappe : on ouvre. Aussitôt Philémon
Vient au devant des dieux, et leur tient ce langage :
« Vous me semblez tous deux fatigués du voyage ;
» Reposez-vous. Usez du peu que nous avons :
» L'aide des dieux a fait que nous le conservons ;
» Usez-en. Saluez ces pénates d'argile ;
» Jamais le ciel ne fut aux humains si facile

Un des reproches les plus fondés que l'on ait faits à l'auteur de l'*Iliade*, c'est la continuité des combats, qui en remplissent à peu près la moitié. C'est trop sans doute, et quatre ou cinq chants de suite, qui ne contiennent que des batailles, ont nécessairement un ton trop uniforme, et sont un défaut réel que Virgile et le Tasse ont su éviter. Mais, en convenant de ce défaut, qui tient à la fois à la simplicité du plan et à l'étendue du

» Que quand Jupiter même était de simple bois :
» Depuis qu'on l'a fait d'or, il est sourd à nos voix.
» Baucis, ne tardez point, faites tiédir cette onde.
» Encor que le pouvoir au désir ne réponde,
» Nos hôtes agréeront les soins qui leur sont dus. »
Quelques restes de feu sous la cendre épandus,
D'un souffle haletant par Baucis s'allumèrent :
Des branches de bois sec aussitôt s'enflammèrent.
L'onde tiède, on lava les pieds des voyageurs.
Philémon les pria d'excuser ces longueurs ;
Et, pour tromper l'ennui d'une attente importune,
Il entretint les dieux, non point sur la fortune,
Sur ses jeux, sur la pompe et la grandeur des rois,
Mais sur ce que les champs, les vergers et les bois
Ont de plus innocent, de plus doux, de plus rare.
Cependant par Baucis le festin se prépare.
La table où l'on servit le champêtre repas
Fut d'ais non façonnés à l'aide du compas ;
Encore assure-t-on, si l'histoire en est crue,
Qu'en un de ses supports le temps l'avait rompue.
Baucis en égala les appuis chancelans
Du débris d'un vieux vase, autre injure des ans.

Voilà de ces morceaux qui sont sans prix pour les âmes sensibles. Et à quoi tient le charme de cette peinture ? A

poëme, j'oserais dire qu'il n'y avait qu'Homère qui fût capable de racheter cette faute, et même de s'en faire, sous un autre point de vue, un mérite réel, par l'étonnante richesse d'imagination qu'il a prodiguée dans ces combats. Ce n'est point ici le langage d'une admiration outrée pour l'antiquité. Je rends un compte exact de l'impression que j'ai tout récemment éprouvée. Il y avait bien des années qu'il ne m'était arrivé de

cette vérité des plus petits détails de l'extrême indigence jointe à l'extrême bonté, et que le poëte a su exprimer de manière à être toujours tout près de la nature, et jamais au-dessous de la poésie. Vous voyez tout, et tout vous fait plaisir. Vous voyez la bonne vieille souffler le feu, chauffer de l'eau, dresser la table; mais comment? et combien le poëte est peintre! Ce *souffle haletant* de Baucis, voilà la faiblesse de l'âge, et cette faiblesse relève son empressement. Donnez à un poëte vulgaire à peindre une table à moitié pourie, soutenue par un pot cassé (car, il faut bien le dire, c'est là ce que peint La Fontaine), on désespérerait d'en venir à bout. C'est pourtant ce qui lui fournit deux vers divins:

Baucis en égala les appuis chancelans
Du débris d'un vieux vase, autre injure des ans.

Comme ce dernier hémistiche, qui semble vieillir à la fois tout ce qui est autour de Philémon et de Baucis, achève le tableau en fixant l'imagination sur cette *injure des ans* à qui rien ne peut échapper! Voilà ce qu'on appelle proprement l'intérêt de style dans son plus haut degré, et c'est le secret des grands écrivains.

lire de suite plus d'un chant ou deux de l'*Iliade*. On ne peut guère en lire davantage quand on se livre au plaisir de détailler les beautés d'un style tel que celui d'Homère, et d'une langue que l'on goûte davantage à mesure qu'on l'étudie. Mais, en dernier lieu, voulant prendre une idée juste de l'effet total du poëme, je lus de suite les douze premiers chants. Je fus frappé de la marche simple et noble de l'ouvrage, de l'intérêt de l'exposition, de la manière dont les premiers mouvemens des deux armées commencent, par un combat singulier entre Ménélas et Pâris, les deux principales causes de la querelle, et de l'art que montre le poëte en faisant intervenir les dieux pour interrompre un combat dont l'issue devait terminer la guerre. Je remarquai cet endroit où Hélène passe devant les vieillards troyens, qui la regardent avec admiration, et ne s'étonnent plus, en la voyant, que l'Europe et l'Asie se soient armées pour elle; et cette conversation avec Priam, à qui elle fait connaître les principaux chefs de la Grèce, que le vieux roi, assis sur une tour élevée, voit combattre sous les murs. Je fus attendri de cette scène touchante des adieux d'Hector et d'Andromaque, quand ce héros, qui a quitté le champ de bataille pour venir ordonner un sacrifice, retourne au combat, et sort de Troie pour n'y plus rentrer. Cependant, plus ces morceaux

me faisaient de plaisir, plus je regrettais qu'il n'y eût pas un plus grand nombre de ces épisodes pour varier l'uniformité de l'action principale, qui, depuis le quatrième chant jusqu'à la fin du huitième, me montrait toujours les Troyens combattant contre les Grecs. Le neuvième chant me parut l'emporter sur tout ce qui avait précédé; c'est ce chant si dramatique, où Homère, aussi grand orateur que grand poëte, a donné des modèles de tous les genres d'éloquence, dans les discours de Phénix, d'Ulysse, d'Ajax, qui tour à tour s'efforcent de fléchir l'inexorable Achille, et dans cette belle réponse du héros, où il déploie son âme tout entière. Après cette scène si attachante, je trouve faible l'épisode de Diomède et d'Ulysse qui vont la nuit enlever les chevaux de Rhésus; épisode que Virgile, en l'imitant, a passé de si loin dans celui de Nisus et Euryale. Je voyais avec regret, je l'avoue, que les combats allaient recommencer après l'ambassade des Grecs, et je me disais qu'il était bien difficile que le poëte fît autre chose que de se ressembler en travaillant toujours sur un même fonds. Mais quand je le vis tout à coup devenir supérieur à lui-même dans le onzième chant et dans les suivans, s'élever d'un essor rapide à une hauteur qui semblait s'accroître sans cesse, donner à son action une face nouvelle, substituer à quelques

combats particuliers le choc épouvantable de deux grandes masses précipitées l'une contre l'autre par les héros qui les commandent et les dieux qui les animent, balancer long-temps avec un art inconcevable une victoire que les décrets de Jupiter ont promise à la valeur d'Hector, alors la verve du poëte me parut embrasée de tout le feu des deux armées; ce que j'avais lu jusque-là, et ce que je lisais, me rappelait l'idée d'un incendie qui, après avoir consumé quelques édifices, aurait pu s'éteindre faute d'alimens, et qui, ranimé par un vent terrible, aurait mis en un moment toute une ville en flammes. Je suivais, sans pouvoir respirer, le poëte qui m'entraînait avec lui; j'étais sur le champ de bataille, je voyais les Grecs pressés entre les retranchemens qu'ils avaient construits et les vaisseaux qui étaient leur dernier asile; les Troyens se précipitant en foule pour forcer cette barrière, Sarpédon arrachant un des créneaux de la muraille, Hector lançant un rocher énorme contre les portes qui la fermaient, les faisant voler en éclats, et demandant à grands cris une torche pour embraser les vaisseaux; presque tous les chefs de la Grèce, Agamemnon, Ulysse, Diomède, Eurypyle, Machaon, blessés et hors de combat; le seul Ajax, le dernier rempart des Grecs, les couvrant de sa valeur et de son bouclier, accablé de fatigue,

trempé de sueur, poussé jusque sur son vaisseau, et repoussant toujours l'ennemi vainqueur; enfin, la flamme s'élevant de la flotte embrasée, et dans ce moment cette grande et imposante figure d'Achille monté sur la poupe de son navire, et regardant avec une joie tranquille et cruelle ce signal que Jupiter avait promis, et qu'attendait sa vengeance. Je m'arrêtai, comme malgré moi, pour me livrer à la contemplation du vaste génie qui avait construit cette machine, et qui, dans l'instant où je le croyais épuisé, avait pu ainsi s'agrandir à mes yeux; j'éprouvais une sorte de ravissement inexprimable : je crus avoir connu, pour la première fois, tout ce qu'était Homère; j'avais un plaisir secret et indicible à sentir que mon admiration était égale à son génie et à sa renommée, que ce n'était pas en vain que trente siècles avaient consacré son nom; et c'était pour moi une double jouissance de trouver un homme si grand, et tous les autres si justes.

Mais lorsque ensuite je passai de cette espèce d'extase au désir si naturel de communiquer l'impression que j'avais reçue à ceux qui devaient m'entendre, et qui ne pouvaient entendre Homère, je songeai avec douleur qu'aucune des traductions que nous avons, quel qu'en soit le mérite, que je suis loin de vouloir diminuer, ne pouvait justifier à vos yeux ni faire passer en

vous ce que j'avais ressenti, et je souhaitai, du fond du cœur, qu'il s'élevât quelque jour un poëte capable de vous montrer Homère comme on vous a montré Virgile.

Un autre sentiment que je ne dissimulerai pas, et qui paraîtra bien naturel à ceux qui aiment véritablement les arts, c'est que, dans le transport de ma reconnaissance (car on peut en avoir pour ceux qui nous font passer des momens si délicieux), je me reprochais, avec une sorte de honte, d'avoir eu le courage d'observer jusque-là quelques fautes et quelques faiblesses : tout avait disparu devant cet amas de beautés. J'eus besoin, pour me pardonner à moi-même, de me rappeler que les amateurs les plus éclairés et les plus sensibles, tels que Rollin lui-même, avaient rencontré dans l'*Iliade* (et je me sers ici des termes de ce judicieux critique), « des endroits » faibles, défectueux, traînans; des harangues » trop longues ou déplacées, des descriptions » trop détaillées, des répétitions désagréables, » des comparaisons trop uniformes, trop accu- » mulées ou dénuées de justesse. » C'est sur ces détails que La Motte a eu raison. On lui a tout nié, et l'on a eu tort. Il fallait avouer tout, et se borner à cette réponse : La meilleure critique ne détruit pas le mérite d'un ouvrage en montrant ses défauts; il n'y a de critique vraiment

redoutable que celle qui montre l'absence des beautés. Celles d'Homère sont d'abord dans son plan et dans son ordonnance générale : on ne les peut nier sans injustice, et on les démontrerait sans peine. Il y en a d'autres, les plus puissantes pour faire vivre un ouvrage dans la mémoire des hommes, parce qu'elles contribuent plus que tout le reste à le faire relire, ce sont celles du style : elles sont perdues pour nous en partie, quant à ce qui regarde la diction, que les Grecs seuls pouvaient bien apprécier ; mais elles sont sensibles, même pour nous, dans ce qui regarde les idées, les images, l'harmonie et le mouvement. Apprenez le grec, La Motte ! Lisez Homère dans sa langue ; et si vous n'admirez pas assez ses beautés pour excuser ses défauts, gardez-vous de le juger, car vous serez seul contre trois mille ans de renommée et contre toutes les nations éclairées ; et surtout gardez-vous de le traduire, car c'est le seul mal que vous puissiez lui faire.

La Motte, l'un des esprits les plus antipoétiques qui aient jamais existé, anéantit Homère dans sa version abrégée. Il détruit tout ce qu'il touche. Phénix dit à son élève Achille (dans l'original) :

Filles de Jupiter, les modestes Prières,
Plaintives et baissant leurs humides paupières,

Le front couvert de deuil, marchent en chancelant :
Elles suivent de loin, d'un pied faible et tremblant,
L'Injure au front superbe, à la marche rapide.
L'une frappe et détruit dans sa course homicide ;
Les autres, à leur suite amenant les bienfaits,
Arrivent pour guérir tous les maux qu'elle a faits.
Heureux qui les accueille! heureux qui les honore!
Il en est écouté quand sa voix les implore.
Si l'Orgueil les rebute, aux pieds du roi des dieux
Elles vont accuser les mépris odieux,
Et demandent de lui que l'Injure inflexible
S'attache sur les pas du mortel insensible [1].

Qu'est-ce que La Motte substitue à cette charmante allégorie, si conforme aux idées religieuses des Grecs, et si bien placée dans la bouche d'un vieillard suppliant? Rien que ces deux vers :

On offense les dieux; mais, par des sacrifices,
De ces dieux irrités on fait des dieux propices.

Quel malheureux don que l'esprit, s'écrie Voltaire, *s'il a empêché La Motte de sentir de pareilles beautés!*

Il en fait aussi un bien malheureux usage, quand il s'épuise en frivoles sophismes pour nous persuader que la grande réputation d'Homère n'est qu'un préjugé qui a passé des anciens jusqu'à nous. On lui objecte l'opinion d'Aristote, qui n'a nulle part le ton de l'enthousiasme, et qui a toujours celui de la raison tranquille ; qui,

[1] *Iliade*, IX, 498.

dans vingt endroits de ses ouvrages, cite toujours Homère comme le meilleur modèle à suivre, et le met sans aucune comparaison au-dessus de tous les poëtes. La réponse de La Motte est curieuse. D'abord il imagine que le philosophe a fort bien pu n'admirer Homère que pour faire sa cour à son élève Alexandre, qui était adorateur passionné du poëte. Mais n'est-il pas un peu plus vraisemblable que c'est le précepteur qui sut inspirer à son disciple cette grande vénération pour Homère? Il ajoute : « Je crois du moins » que, son esprit de système lui ayant fait en» trevoir un art dans le poëme d'Homère, il est » devenu amoureux de sa découverte, et qu'il a » employé pour la justifier cette subtilité obscure » qui lui était si naturelle. »

Il est difficile d'entasser dans une phrase des idées plus évidemment fausses. Il ne fallait assurément aucun *esprit de système* pour *entrevoir un art* dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Le bon sens le plus commun suffit pour reconnaître un art dans tout ce qui présente un dessein, un plan, une distribution de parties arrangées pour former un tout, un but vers lequel tout marche et tout arrive. Il n'y a point de *découverte* à faire sur ce que tout le monde aperçoit du premier coup d'œil. A l'égard de la *subtilité naturelle* à Aristote, on peut en trouver dans sa philosophie; mais un esprit

qui n'aurait été que subtil n'aurait pas transmis à la postérité le meilleur ouvrage élémentaire qui existe sur les arts de l'imagination, le plus lumineux, le plus fécond en principes vrais et essentiels. Ici La Motte n'est pas meilleur juge d'Aristote que d'Homère. Il dément tous les faits, confond toutes les notions reçues pour soutenir sa thèse erronée. Il veut absolument que l'estime qu'on eut pour Homère soit un effet de l'ignorance des Grecs, *qui ne connaissaient rien dans le même genre, et qui ne lui voyaient point de concurrens;* et il oublie que Fabricius compte soixante et dix poëtes qui avaient écrit avant Homère dans le genre héroïque. Leur existence est attestée par les témoignages les plus anciens; et l'on cite les titres de leurs ouvrages, quoiqu'ils ne soient pas venus jusqu'à nous. Il oublie que, quand Aristote écrivit sa *Poétique*, Euripide et Sophocle avaient perfectionné la tragédie, Démosthènes l'éloquence, et que tous les arts étaient cultivés avec éclat dans Athènes. N'y avait-il pas alors assez de lumières et de goût pour juger les poëmes d'Homère? *Ce n'est*, dit-il, *que la connaissance du parfait qui nous dégoûte du médiocre.* Voilà une expression étrangement placée à propos d'Homère. Qui croirait que l'auteur de l'*Iliade* fût un homme médiocre? La Motte pouvait-il ignorer que l'on n'appelle médiocre que

ce qui ne s'élève point aux grandes beautés, et qu'un ouvrage qui en est rempli peut être très-imparfait, s'il est mêlé de beaucoup de défauts, mais ne peut jamais être *médiocre*? Assurément il y a beaucoup de fautes dans *Cinna*: est-ce une production *médiocre*? De plus, je demanderais à La Motte où était donc cette *perfection* qu'il croyait pouvoir opposer à la *médiocrité* d'Homère? Ce n'est pas même Virgile; car s'il est supérieur au poëte grec par le fini des détails, par la sagesse des idées, par le tact des convenances, l'*Enéide*, de l'aveu de tout le monde, est très-inférieure à l'*Iliade* par le plan, l'ordonnance, la nature du sujet, le caractère du héros, enfin, par l'effet total. C'est une vérité reconnue. On sait qu'il a fondu dans un poëme de douze chants les deux poëmes d'Homère, qui en ont chacun vingt-quatre; ce qui prouve qu'il avait judicieusement senti, ainsi que nous, que le poëte grec était trop long et trop diffus. Il a imité continuellement l'*Odyssée* dans ses six premiers livres, et l'*Iliade* dans ses six derniers. L'on convient que, s'il a prodigieusement surpassé l'une, il est resté fort au-dessous de l'autre, et que la seconde moitié de son poëme est absolument sans intérêt: c'est même, à ce qu'on croit, par cette raison qu'il voulait, en mourant, brûler son ouvrage. Il a donc fait en ce sens un double honneur

à Homère. Quel homme que celui qui a servi de modèle et de guide à un poëte tel que Virgile, et qui, malgré l'*Énéide*, a conservé le premier rang! La Motte ne parle ni du Camoëns ni de Milton, qui alors n'étaient pas connus en France. Il ne dit qu'un mot du Tasse, ce qui est d'autant plus étonnant, que c'était le seul dont il pût se servir avec avantage, puisque le Tasse est le seul que l'on ait mis au-dessus d'Homère lui-même, pour l'ensemble et l'intérêt de l'ouvrage, en avouant qu'il n'en approche pas pour le style. Apparemment que La Motte ne savait pas l'italien, ou qu'il était subjugué par l'autorité de Boileau. Mais quels sont enfin les modèles de cette perfection qu'il ne trouve pas dans l'*Iliade?* Ce sont (on ne s'y attendrait pas) le *Clovis* de Desmarets, et le *Saint Louis* du père Lemoine. « Ils » m'ont paru, dit-il, de beaucoup meilleurs que » l'*Iliade*, par la clarté du dessein, par l'unité » d'action, par des idées plus saines de la Divi- » nité, par un discernement plus juste de la » vertu et du vice, par des caractères plus beaux » et mieux soutenus, par des épisodes plus in- » téressans, par des accidens mieux préparés et » moins prévus, par des discours plus grands, » mieux choisis et mieux arrangés dans l'ordre » de la passion, et enfin, par des comparaisons » plus justes et mieux assorties. » En voilà beau-

coup ; et si tout cela était vrai, on ne se consolerait pas que tant d'avantages aient été perdus dans des poëmes que, de l'aveu même du panégyriste, il est impossible de lire ; car c'est par-là qu'il finit : et c'est le cas d'appliquer à ces illisibles modèles de régularité le mot du grand Condé, à propos de la *Zénobie* de l'abbé d'Aubignac, qui avait fait bâiller tout Paris, et qui était, disait-on, parfaitement conforme aux règles : *Je pardonne volontiers à l'abbé d'Aubignac d'avoir suivi les règles ; mais je ne pardonne pas aux règles d'avoir fait faire à l'abbé d'Aubignac une si mauvaise pièce.* Rassurons-nous pourtant : il ne faut pas plus en croire La Motte sur toutes les qualités qu'il accorde à Desmarets et au père Lemoine, que sur celles qu'il refuse à Homère. Il y a des étincelles de génie dans le *Saint Louis*, et l'auteur avait de la verve ; mais, en général, ce poëme et le *Clovis* ne sont guère meilleurs pour le fond que pour le style ; et j'en trouve la preuve dans La Motte lui-même, qui, après tout ce grand éloge, cherche pourquoi ces deux poëmes, *les meilleurs*, dit-il, *de la langue française*, n'ont point de lecteurs, et avoue ingénument, sans s'embarrasser si cela s'accorde avec ce qu'il vient de dire, que non-seulement leur style ne vaut rien, mais que *leur merveilleux est ridicule*, qu'*ils se sont égarés dans la multiplicité des épisodes*, qu'*ils*

ont imaginé des aventures singulières qui détournent de l'action principale (remarquez qu'il vient de les louer sur l'unité d'action et sur le choix des épisodes), qu'*ils ont fait un assemblage fatigant de choses rares, dont peut-être aucune ne sort absolument de la vraisemblance, mais qui toutes ensemble paraissent absurdes à force de singularité.* Voilà d'étranges modèles de perfection ; et, pour moi, je confesse que j'aimerais beaucoup mieux être critiqué par La Motte comme l'a été Homère, que d'en être loué comme Lemoine et Desmarets. Dieu nous garde d'être vantés par un homme qui conclut de ses louanges qu'on est ridicule, illisible, ennuyeux et absurde !

Et c'est lui qui reproche à Aristote la subtilité sophistique ! Mais quel autre nom donnerons-nous aux inconséquences d'un homme d'esprit qui s'embarrasse ainsi dans une cause insoutenable ? Pour achever de le confondre, en faisant voir que la réputation d'Homère chez les anciens n'a pu être fondée que sur le mérite supérieur de ses poëmes, et sur le plaisir qu'ils faisaient, il suffit de rappeler les faits, et d'exposer en peu de mots comment ses écrits sont parvenus jusqu'à nous. Ils furent d'abord répandus dans l'Ionie ; ce qui prouve que, soit qu'il fût né dans la Grèce d'Europe, ou dans les colonies grecques d'Asie, c'est dans ces dernières qu'il a vécu et composé. Les

rapsodes gagnaient leur vie à chanter ses vers. Ce mot grec signifie *recouseurs de vers*, parce que, suivant ce qu'on leur demandait, ils chantaient un endroit ou un autre, comme la querelle d'Achille et d'Agamemnon, la mort de Patrocle, les adieux d'Hector, etc.; car Homère n'avait point divisé son poëme par livres; et de là vient qu'on les appela *rapsodies* quand on les eut rassemblés, et qu'ils portent encore ce titre dans toutes les éditions. On ne croirait pas que ce mot, aujourd'hui expression de mépris qui désigne un recueil informe de choses de toute espèce et de peu de valeur, fut originairement la dénomination des ouvrages du prince des poëtes; tant les mots changent d'acception avec le temps! On ne sait pas si le nom de *rapsodes* n'était pas donné, avant Homère, aux poëtes qui chantaient leurs propres ouvrages. Mais apparemment qu'après lui on ne voulut plus en entendre d'autres que les siens; car ce nom resta particulièrement à ceux qui, pour de l'argent, chantaient l'*Iliade* et l'*Odyssée* sur les théâtres et dans les places publiques. Ce fut Lycurgue qui, dans son voyage d'Ionie, les recueillit le premier, et les apporta à Lacédémone, d'où ils se répandirent dans la Grèce. Ensuite, du temps de Solon et de Pisistrate, Hipparque, fils de ce dernier, en fit à Athènes une nouvelle copie par ordre de son père, et ce fut celle qui eut

cours depuis ce temps jusqu'au règne d'Alexandre. Ce prince chargea Callisthène et Anaxarque de revoir soigneusement les poëmes d'Homère, qui devaient avoir été altérés en passant par tant de bouches, et courant de pays en pays. Aristote fut aussi consulté sur cette édition, qui s'appela l'*édition de la Cassette*, parce que Alexandre en renferma un exemplaire dans un petit coffre d'un prix inestimable, pris à la journée d'Arbelles parmi les dépouilles de Darius. Alexandre avait toujours ce coffre à son chevet. « Il est juste, » disait-il, que la cassette la plus précieuse du » monde entier renferme le plus bel ouvrage de » l'esprit humain. » C'est là-dessus que La Motte a dit : *Je récuse d'abord Alexandre, qui ne s'y connaissait pas.* La récusation [1] est brusque et tranchante; mais la remarque de madame Dacier est curieuse : *Que Darius aurait été heureux, s'il avait su, comme M. de La Motte, écarter Alexandre!* Voilà une exclamation qui va bien au sujet.

[1] Elle est fondée sur un passage d'Horace, d'où on peut conclure en effet que ce prince n'avait pas laissé la réputation d'un amateur éclairé des lettres et des arts. « Dès qu'il s'agissait d'en juger, dit Horace, c'était un » vrai Béotien. »

Bœotûm in crasso jurares aëre natum.

(Epist. II, 1, 244.)

Après la mort d'Alexandre, Zénodote d'Éphèse revit encore cette édition sous le règne du premier des Ptolémées. Enfin, sous Ptolémée Philométor, cent cinquante ans avant Jésus-Christ, Aristarque, si célèbre par son goût et par ses lumières, fit une dernière révision des poëmes d'Homère, et en donna une édition qui devint bientôt fameuse et fit oublier toutes les autres. C'est celle-là qui nous a été transmise, et qui paraît en effet très-correcte et très-soignée, puisqu'il y a peu d'auteurs anciens dont le texte soit aussi clair, aussi suivi, et offre aussi peu d'endroits qui aient l'air d'avoir souffert des altérations essentielles.

Je demande à présent s'il est probable que tant d'hommes éminens par leur rang ou leurs connaissances se soient occupés à ce point, et à des époques si éloignées, des ouvrages d'un poëte qui n'aurait eu qu'une renommée de convention; si c'est tant de siècles après la mort d'un auteur, chez des peuples qui parlent sa langue, que son mérite peut n'avoir été qu'un préjugé. Rien ne me paraît plus contraire à la raison et à l'expérience. Un succès de préjugé peut exister du vivant d'un auteur, et tenir à une langue qui n'est pas encore formée, à une époque où le goût n'est pas bien épuré, à des circonstances personnelles, à la faveur des princes et des grands, à l'esprit de parti, enfin à toutes les causes passagères qui

peuvent égarer l'opinion publique. Telle a été parmi nous la grande célébrité de Ronsard, de Desportes, de Voiture. Mais elle ne leur a pas survécu; après eux, elle est tombée d'elle-même, et sans que personne s'en mêlât. Au contraire, Homère a été attaqué dans tous les temps, depuis Zoïle et Caligula jusqu'à Perrault et La Motte; et il a eu pour adversaires des hommes puissans, ce qui prouve que l'éclat de son nom pouvait irriter l'orgueil; et des hommes de beaucoup d'esprit, ce qui prouve qu'il pouvait prêter à la critique; et ni l'une ni l'autre espèce d'ennemis n'a pu entamer sa réputation, ce qui prouve en même temps que son mérite était réel et de force à soutenir toutes les épreuves: et c'est là, ce me semble, le résultat de l'équité.

De tout temps il eut aussi ses enthousiastes, et l'on sait que l'enthousiasme va toujours trop loin. On en vit un exemple terrible, s'il en faut croire Vitruve. Selon lui, ce Zoïle, qui s'était rendu le mépris et l'horreur de son siècle en attaquant Homère avec une fureur outrageante, fut brûlé vif par les habitans de Smyrne, qui se crurent intéressés plus que d'autres à venger la mémoire du poëte qu'ils réclamaient comme leur concitoyen. Vitruve ajoute que *Zoïle avait bien mérité son sort*, et madame Dacier ne s'éloigne pas de cet avis. Ainsi le fanatisme des opinions littéraires

peut donc devenir atroce, comme toute autre espèce de fanatisme! Cet assassinat de Zoïle en l'honneur d'Homère, et celui de Ramus en l'honneur d'Aristote, font voir de quels excès l'esprit humain n'est que trop capable.

O miseras hominum mentes! ô pectora cæca!

Madame Dacier eût mieux fait d'observer seulement, comme un trait particulier à l'auteur de l'*Iliade*, que le nom de son détracteur, Zoïle, est devenu une injure, et celui de son éditeur, Aristarque, un éloge.

Il ne nous est rien resté des invectives que Zoïle vomissait contre Homère; mais elles ne pouvaient guère être plus grossières que celles dont madame Dacier accable La Motte. On est d'autant plus révolté qu'une femme écrive d'un ton si peu décent, que celui de son adversaire est un exemple de modération et de politesse. On est également fâché de voir l'un dégrader son esprit par de mauvais paradoxes, et l'autre déshonorer son sexe et la science par une amertume qui semble étrangère à tous les deux. Elle traite avec un mépris très-ridicule un homme d'un mérite très-supérieur au sien, et qui n'avait d'autre tort que de se tromper. Le gros livre qu'elle a écrit contre lui n'est guère qu'un amas d'injures pesamment accumulées, et de mauvaises raisons débitées orgueilleusement. A deux ou trois endroits près, elle

réfute très-mal La Motte, qui le plus souvent a raison sur les détails, et à qui l'on ne devait guère contester que ses principes et ses conséquences. Son ouvrage, malgré ses erreurs, est d'une élégance et d'un agrément qui le font lire avec quelque plaisir. Celui de son antagoniste, intitulé *De la corruption du goût*, n'est en effet qu'un objet de dégoût. Elle trouve dans Homère tant de sortes de mérite qui n'y sont pas, qu'il est même douteux qu'elle ait bien senti la supériorité de ses beautés réelles. A propos d'une sentence fort commune en elle-même, et, de plus, mal placée, elle s'écrie pédantesquement : *Sentence grosse de sens, et qu'on voit bien que Minerve a inspirée.* Soit intérêt d'amour-propre en faveur des traducteurs en prose, soit désir d'envelopper dans une proscription générale l'*Iliade* de La Motte, qui est en vers, elle ne craint pas d'affirmer ce qui, comme principe, est précisément le contraire de la vérité : *Que les poëtes traduits en vers cessent d'être poëtes, qu'ils deviennent plats, rampans, défigurés*, etc. Le fait a été souvent trop vrai ; mais tout ce qu'on en peut conclure, c'est qu'alors le poëte n'est pas traduit par un poëte, et la remarque de madame Dacier *ne subsiste pas.*

La Motte attaque Homère fort mal à propos sur la morale. Ce reproche est grave, et c'est un de ceux sur lesquels ce poëte peut et doit être

justifié. Le critique prétend qu'Homère n'énonce pas son opinion comme il le devrait, sur ce qu'il y a de vicieux dans le caractère et les actions de ses personnages. Il censure en particulier celui d'Achille, mais de manière à faire, sans s'en apercevoir, l'éloge de l'auteur qu'il reprend. « Homère donne à de certains vices un éclat qui » décèle assez l'opinion favorable qu'il en avait. » On sent partout qu'il admire Achille : il ne » semble voir dans son injustice et sa cruauté que » du courage et de la grandeur d'âme ; et l'illusion » du poëte passe souvent jusqu'au lecteur. »

Ici La Motte donnait beau jeu à madame Dacier, si elle avait su en profiter. Mais, toujours occupée de lui opposer des autorités à la manière des commentateurs, elle néglige les raisons. Il s'en offre de péremptoires, et Homère lui-même les fournissait à son apologiste. D'abord, comment La Motte n'a-t-il pas songé que le poëte avait fait ce qu'il y avait de mieux à faire, en donnant du moins cet éclat et cette noblesse à ce qu'il y a de moralement vicieux dans le caractère de son héros ? N'est-ce pas deviner l'art et le créer, que de sentir, en établissant un personnage poétique sur qui doit se porter l'intérêt, que ce qu'il y a de défectueux en morale doit être couvert et racheté par cette énergie de passions et cet air de grandeur, qui est l'espèce d'illusion momentanée qu'il

est obligé de produire? C'est à quoi Homère a réussi parfaitement, de l'aveu même du critique. Mais comment prévenir le mauvais effet que peut avoir en morale cette espèce d'admiration involontaire et irréfléchie pour ce qui est condamnable en soi? En faisant ce qu'a fait Homère, en mettant dans la bouche du héros lui-même, quand il est de sang-froid, la condamnation des fautes que la passion fait commettre et excuser; en faisant blâmer ces fautes par les dieux mêmes qui s'intéressent au héros. Écoutons Achille après la mort de Patrocle; écoutons ces vers que j'ai hasardé de traduire, ainsi que quelques autres :

Ah! périsse à jamais la Discorde barbare!
Qu'à jamais replongée aux cachots du Tartare,
Elle n'infecte plus de son souffle odieux
Le séjour des mortels et les palais des dieux!
Périsse la Colère et ses erreurs affreuses!
Périsse la Vengeance et ses douceurs trompeuses!
Son miel empoisonneur assoupit la raison :
Il nous plaît; mais bientôt la vapeur du poison
Monte et noircit le cœur d'une épaisse fumée.
Ah! l'on hait la Vengeance après l'avoir aimée.
J'en suis la preuve, hélas! Où m'a précipité
De mes emportemens la bouillante fierté?
Qu'il m'en coûte aujourd'hui! cruelle expérience!
Injuste Agamemnon! j'ai vengé mon offense :
En suis-je assez puni?

(*Iliad.*, ch. XVIII, v. 107.)

Eh bien! le poëte pouvait-il mieux nous faire

comprendre ce qu'il pense et ce qu'il faut penser de la colère, de l'orgueil, de la vengeance? Aurait-on mieux aimé qu'il prît la parole pour moraliser lui-même? Et qui peut mieux nous éclairer sur les malheureux effets de ces passions aveugles et violentes, que celui-là même qui vient de s'y livrer à nos yeux avec tous les motifs qui peuvent les excuser et toute la grandeur qui semble les ennoblir? Dans ces momens où la raison se fait entendre par la voix d'Achille, ce n'est pas seulement ses propres erreurs qu'il condamne, c'est aussi notre illusion qu'il nous fait sentir; et c'est en cela que les leçons du philosophe sont moins frappantes que celles du poëte. Celui-ci a d'autant plus d'avantage, qu'il nous est impossible de nous en défier ni de songer à le combattre; qu'il nous prend pour ainsi dire sur le fait, et ne nous éclaire qu'après nous avoir émus; qu'il nous force de reconnaître des fautes qu'il nous a fait partager, et qu'il nous rend juges du coupable, après nous avoir rendus ses complices.

Lorsque Achille, plongé dans sa douleur muette et farouche, traîne le cadavre d'Hector autour du lit où est étendu Patrocle, et refuse obstinément la sépulture à ces restes inanimés, derniers alimens de sa rage, l'amitié en deuil et la force terrible de son caractère mêlent une sorte d'excuse à cet égarement du désespoir. Mais cependant que

pensent les dieux, témoins de ce spectacle, ces mêmes dieux qui ont favorisé la vengeance d'Achille ? Jupiter appelle Thétis :

Dites à votre fils que son aveugle rage
A blessé tous les dieux, en prodiguant l'outrage
Au cadavre d'Hector dans la fange traîné :
Tout l'Olympe en murmure, et j'en suis indigné.
Allez : qu'il rende Hector à son malheureux père,
S'il ne veut s'exposer aux traits de ma colère.

(Ch. XXIV, v. 112.)

Ainsi les dieux et les hommes se réunissent ici pour condamner ce qui est vicieux. L'auteur, qui nous avait séduits comme poëte, nous corrige comme moraliste ; il arrête le regard tranquille et sûr de la raison sur ces mêmes objets qu'il ne nous avait montrés que sous les couleurs du prisme poétique ; il fait servir à nous instruire ce qui avait d'abord servi à nous émouvoir. N'est-ce pas remplir tous ses devoirs à la fois ? et pouvait-il faire davantage ?

L'ODYSSÉE.

Je dirai peu de chose de l'*Odyssée*. Elle a beaucoup moins occupé les critiques, et c'est déjà peut-être un signe d'infériorité. Tout le fort du combat est tombé sur l'*Iliade* : c'était là comme le centre de la gloire d'Homère, et l'on attaquait

l'ennemi dans sa capitale. L'admiration appelle la critique; et l'une et l'autre s'étant épuisées sur l'*Iliade*, j'ai dû les discuter toutes les deux. Quant à l'*Odyssée*, je me suis confirmé, en la relisant, dans cet avis, qui est celui de Longin et de la plupart des critiques, que, des deux poëmes d'Homère, celui-ci est fort inférieur à l'autre. Je ne vois dans l'*Odyssée* ni ces grands tableaux ni ces grands caractères, ni ces scènes dramatiques ni ces descriptions remplies de feu, ni cette éloquence de sentiment ni cette force de passion, qui font de l'*Iliade* un tout plein d'âme et de vie.

Homère avait beaucoup voyagé; il savait beaucoup. Il avait parcouru une partie de l'Afrique et de l'Asie mineure. Ses connaissances géographiques étaient si exactes, que des savans anglais, qui de nos jours ont voyagé dans ces mêmes contrées, ses ouvrages à la main, ont vérifié souvent par leurs recherches ce qu'il dit de la position des lieux, de leurs aspects, de la nature du sol, et quelquefois même des coutumes, quand le temps ne les a pas changées. Il paraît qu'Homère, dans sa vieillesse, s'est plu à composer un poëme où il pût rassembler les observations qu'il avait faites, et les traditions qu'il avait recueillies. Il est très-fidèle dans les observations, et très-fabuleux dans les traditions. C'est un genre de merveilleux qui rappelle à tout moment celui des *Contes arabes*.

L'histoire de Polyphême et celle des Lestrigons, que Virgile, en les abrégeant beaucoup, n'a pas dédaigné d'imiter, parce qu'elles lui fournissaient de beaux vers, sont absolument dans le goût des *Mille et une Nuits*. On peut en dire autant des métamorphoses opérées par la baguette de Circé, de ces transmutations d'hommes en toutes sortes d'animaux : on les retrouve dans toutes les fables orientales. Lorsque le poëte parle de cette poudre merveilleuse qu'Hélène jette dans la coupe de chaque convive à la table de Ménélas, et qui avait la vertu de faire oublier tous les maux, *au point que celui qui en avait pris dans sa boisson n'aurait pas versé une larme de toute la journée, quand même il aurait vu mourir son père et sa mère, ou tuer son frère et son fils unique*, ne reconnaissons-nous pas, dans les effets de cette poudre dont la reine d'Égypte avait fait présent à Hélène, l'opium dont l'usage et même l'abus fut de tout temps familier aux peuples d'Orient, et qui produit l'ivresse la plus complète et l'oubli le plus absolu de toute raison ?

L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont également remplies de fables; mais les unes élèvent et attachent l'imagination, les autres la dégoûtent et la révoltent; les unes semblent faites pour des hommes, les autres pour des enfans. Quand Homère me montre le Scamandre combattant avec tous ses

flots contre Achille, je vois dans cette fiction un fond de vérité, le péril d'un guerrier téméraire prêt à être englouti dans les eaux d'un fleuve où il a poursuivi des fuyards. J'y vois de plus l'art du poëte, qui, après avoir signalé plus ou moins tous ses héros dans les batailles, met Achille aux prises avec un dieu, avec un fleuve irrité qui se déborde dans sa fureur. Mais Ulysse et ses compagnons enfonçant un arbre dans l'œil du Cyclope endormi, après qu'il a mangé deux hommes tout crus, ne m'offrent rien que de puéril. Les fables de l'Arioste amusent, parce qu'il en rit le premier ; ce qui rend sa manière de conter si piquante et si originale : mais Homère raconte sérieusement ces extravagances, qui d'ailleurs sont en elles-mêmes beaucoup moins agréables que celles du poëte de Ferrare.

La marche de l'*Odyssée* est languissante. Le poëme se traîne d'aventures en aventures, sans former un nœud qui attache l'attention, et sans exciter assez d'intérêt. La situation de Pénélope et de Télémaque est la même pendant vingt-quatre chants. Ce sont, de la part des poursuivans de la reine, toujours les mêmes outrages, dans le palais toujours les mêmes festins ; et la mère et le fils forment toujours les mêmes plaintes. Télémaque s'embarque pour chercher son père, et son voyage ne produit rien que des visites et

des conversations inutiles chez Nestor et Ménélas. Ce n'est pas ainsi que Fénélon l'a fait voyager, et il y a beaucoup plus d'art dans l'imitation que dans l'original. Ulysse est dans Ithaque dès le douzième chant de l'*Odyssée*, et, jusqu'au moment où il se fait reconnaître, il ne se passe rien qui réponde à l'attente du lecteur. Le héros est chez Eumée, déguisé en mendiant; il y reste long-temps sans rien faire et sans que l'action avance d'un pas. L'auteur, il est vrai, a eu l'adresse d'ennoblir ce déguisement en faisant dire par un des poursuivans que souvent les dieux, qui se revêtent à leur gré de toutes sortes de formes, prennent la figure d'étrangers dans les pays qu'ils veulent visiter pour y être témoins de la justice qu'on y observe ou des violences qu'on y commet. Cela prépare le dénoûment, mais n'empêche pas que ce déguisement ignoble ne donne lieu à des scènes plus faites pour un conte que pour un poëme. On n'aime point à voir Ulysse couvert d'une besace aux portes de la salle à manger, dévorant avec avidité les restes qu'on lui envoie; un valet qui lui donne un coup de pied et le charge des plus grossières injures; un des poursuivans qui lui jette à la tête un pied de bœuf, un autre qui le frappe d'une escabelle à l'épaule; un gueux, nommé *Irus*, qui vient lui disputer la place qu'il occupe, et le

grand Ulysse jetant son manteau et se battant à coups de poing avec ce misérable. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'en cette occasion Homère a outré l'effet des contrastes et passé toute mesure. Il fallait sans doute que le héros fût dans l'abaissement, mais non pas dans l'abjection ; qu'il fût méconnu, outragé, pour se montrer ensuite avec plus d'éclat et se venger avec plus de justice : mais il fallait aussi le placer dans des situations qui ne fussent pas indignes de l'épopée. Ce n'est pas ainsi qu'il faut descendre, et Raphaël ne prenait pas les sujets de Callot. Le massacre des poursuivans est plus épique, mais la protection trop immédiate de Minerve et la présence de l'égide affaiblissent le seul intérêt qu'il peut y avoir, en diminuant trop le danger réel du héros. Enfin la reconnaissance des deux époux, attendue si long-temps, est froide, et ne produit pas les émotions dont elle était susceptible. Pénélope, qui n'a pas voulu reconnaître Ulysse à sa victoire sur ses ennemis, toute merveilleuse qu'elle est, le reconnaît à ce qu'il lui dit de la structure du lit nuptial, qui n'est connue que de lui seul. Est-ce là un ressort bien épique? Ce qu'il y a de pis dans ce dénoûment, c'est que, contre la règle du bon sens, qui prescrit de mettre à la fin du poëme tous les personnages dans une situation décidée, Ulysse

vient à peine de revoir Pénélope qu'il lui apprend que le destin le condamne encore à courir le monde avec une rame sur l'épaule, jusqu'à ce qu'il rencontre un homme qui prenne cette rame pour un van à vanner. Je le répète, ce ne sont pas là les fictions de l'*Iliade*.

Son séjour dans l'île de Calypso et dans l'île de Circé n'offre rien d'intéressant; et s'il est vrai que Calypso soit l'original de Didon, c'est la goutte d'eau qui est devenue perle. Qu'on en juge par la manière dont Circé débute avec Ulysse : c'est lui-même qui raconte cette première entrevue.

« Elle me présente dans une coupe d'or cette » boisson mixtionnée, où elle avait mêlé ses poi- » sons qui devaient produire une si cruelle mé- » tamorphose. Je pris la coupe de ses mains, et » je bus; mais elle n'eut pas l'effet qu'elle en at- » tendait. Elle me donna un coup de sa verge, » et en me frappant elle dit : Va dans l'étable » trouver tes compagnons, et être comme eux. » En même temps, je tire mon épée, et me jette » sur elle comme pour la tuer. Elle me dit, le » visage couvert de larmes : Qui êtes-vous? d'où » êtes-vous? Je suis dans un étonnement inex- » primable, de voir qu'après avoir bu mes poi- » sons vous n'êtes point changé. Jamais aucun » autre mortel n'a pu résister à ces *drogues*, non- » seulement après en avoir bu, mais même après

» avoir approché la coupe de ses lèvres. Il faut » que vous ayez un esprit supérieur à tous les » enchantemens, ou que vous soyez le prudent » Ulysse; car Mercure m'a toujours dit qu'il vien- » drait ici au retour de Troie. Mais remettez » votre épée dans le fourreau, et ne pensons » qu'à l'amour. Donnons-nous des gages d'une » passion réciproque, pour établir la confiance » qui doit régner entre nous. » (*Traduction de madame Dacier.*)

La déclaration est un peu précipitée, surtout après la coupe de poison. Quelque privilége qu'aient les déesses en amour, encore faut-il que les avances soient un peu moins déplacées et un peu mieux ménagées; car enfin les déesses sont des femmes. Il y a loin de là aux amours de Didon.

La descente d'Ulysse aux Enfers est aussi mauvaise que celle d'Énée est admirable, et l'on peut dire ici : Gloire à l'imitateur qui a montré ce qu'il fallait faire! Ulysse s'entretient avec une foule d'ombres qui lui sont absolument étrangères. Tyro, Antiope, Alcmène, Épicaste, Cloris, Léda, Iphimédée, Phèdre, Procris, Ariane, Ériphile, lui racontent, on ne sait pourquoi, leurs aventures, dont le lecteur ne se soucie pas plus qu'Ulysse. Virgile, sans parler ici de tant d'autres avantages, a montré bien plus de juge-

ment en ne mettant en scène avec Énée que des personnages qui doivent l'intéresser. Il n'y a, dans la multiplicité des récits d'Homère, ni choix, ni dessein. Mais il avait appris ces histoires dans les différens pays qu'il avait visités, et il voulait conter tout ce qu'il savait. Le seul endroit remarquable, c'est le silence d'Ajax quand Ulysse lui adresse la parole : il s'éloigne de lui en détournant les yeux, sans lui répondre. Didon en fait autant dans l'*Énéide*, quand Énée la rencontre aux Enfers, et la situation est encore plus dramatique. Mais ce que Virgile n'a eu garde d'imiter, c'est la mauvaise plaisanterie que fait Ulysse à un de ses compagnons, Elpénor, qui s'était tué en tombant du haut du palais de Circé : « Elpénor, comment êtes-vous parvenu dans ce » ténébreux séjour ? Quoique vous fussiez à pied, » vous m'avez devancé, moi qui suis venu sur » un vaisseau porté par les vents. » Il faut être madame Dacier pour trouver *un grand sens* dans cette raillerie froide et cruelle.

Ulysse, pendant son séjour chez Eumée, s'occupe la nuit des moyens qu'il emploiera pour se défaire de ses ennemis : cette juste inquiétude ne lui permet pas de se livrer au sommeil. Mais le poëte, comme s'il craignait que le lecteur ne la partageât, se hâte, pour le rassurer, de faire descendre Minerve, qui reproche aigrement au

héros de ne point reposer quand il le faudrait; et lui répète que, quand il aurait affaire à cinquante bataillons, il doit être sûr qu'avec le secours de Minerve il en viendra facilement à bout. Ulysse reconnaît sa faute, obéit et s'endort. Était-ce la peine de faire venir du ciel une déesse pour ordonner à un héros de dormir? C'est encore un des passages où madame Dacier fait remarquer l'art du poëte.

Avouons-le : c'est ainsi que, dans le siècle dernier, les traducteurs et les commentateurs des anciens leur avaient nui réellement dans l'opinion publique, en leur vouant une admiration aveugle et exclusive, qui convertissait les défauts même en beautés. Cet excès révolta des hommes de beaucoup d'esprit, que la contradiction jeta, comme il arrive d'ordinaire, dans un excès tout opposé; et il y eut des sacriléges, parce qu'il y avait eu des fanatiques; ce qui pourrait se dire avec autant de vérité dans un ordre de choses plus important. De meilleurs esprits, des hommes plus mesurés et plus sûrs dans leurs jugemens, ont réparé le mal, et ramené l'opinion à son vrai point, en ne dissimulant pas les défauts des anciens, mais en s'occupant à démêler et à faire bien sentir leurs véritables beautés. Aussi est-ce de nos jours que les grands écrivains de l'antiquité, généralement mieux appréciés et mieux

traduits, ont paru reprendre leur influence sur la bonne littérature, ont excité plus de curiosité et d'intérêt, et ont heureusement servi de dernier rempart contre l'invasion du mauvais goût. On ne m'accusera pas d'être leur détracteur; je crois avoir fait mes preuves en ce genre : mais en consacrant à leur génie un culte légitime, il faut encore laisser à la raison le droit de juger les divinités qu'on s'est faites dans son enthousiasme. D'ailleurs, la même sensibilité qui nous passionne pour ce qu'ils ont d'admirable, repousse ce qu'ils ont de répréhensible; et si l'on confond l'un avec l'autre, on paraît entraîné par l'autorité plus que par ses propres impressions, et c'est infirmer soi-même son jugement.

Celui que j'ai porté sur l'*Odyssée* n'est pas un attentat à la gloire d'Homère, mais une preuve de mon entière impartialité. Ma franchise sévère, quand je relève ses défauts, prouve au moins combien je suis sincère quand je proclame ses beautés. Je ne suis point insensible à celles de l'*Odyssée*, tout en les mettant fort au-dessous de celles de l'*Iliade* : je conviendrai que, dans ce poëme, non-seulement Homère intéresse notre curiosité, comme peintre de ces siècles reculés, dont il ne reste point de monumens plus authentiques, plus précieux, plus instructifs que les siens, mais aussi par l'attrait que souvent il a su

répandre sur ces peintures des mœurs antiques, de la simplicité et de la bonté hospitalière, du respect des jeunes gens pour la vieillesse, si bien représenté dans la réserve et la modestie de Télémaque chez Nestor et chez Ménélas. Le caractère de ce jeune homme est précisément celui qui convient à son âge et à sa situation : il a du courage, de la candeur, de la noblesse ; et, en général, il tient à sa mère et aux poursuivans le langage qu'il doit tenir. On en peut dire autant de Pénélope, dont le caractère est nécessairement un peu passif dans tout le cours de l'ouvrage, comme l'exigeaient les mœurs de ce temps-là, mais qui, à la reconnaissance près, un peu froide, à ce qu'il m'a paru, ne dit et ne fait que ce qu'elle doit dire et faire. Ulysse, quoique trop dégradé sous son déguisement, et trop long-temps dans l'inaction, ne laisse pas de produire une suspension et une attente du dénoûment qu'il eût été à souhaiter que l'auteur rendît plus forte et plus vive. Le carnage des poursuivans est tracé avec des couleurs qui rappellent le peintre de l'*Iliade*. Mais celle-ci sera toujours la couronne d'Homère : c'est elle qui assure à son auteur le titre du plus beau génie poétique dont l'antiquité puisse se glorifier.

SECTION II.

De l'Épopée latine.

Les ouvrages de Virgile sont à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs que ceux d'Homère, parce qu'il est beaucoup plus commun de savoir le latin que le grec. Virgile, en original, a été de bonne heure entre les mains de quiconque a fait des études. Il y a long-temps que l'on est également d'accord sur son mérite et sur ses défauts. Je me réserve à parler de ses *Églogues* quand il sera question de la poésie pastorale. Ses *Géorgiques* sont devenues un ouvrage français, et ce poëme, le plus parfait qui nous ait été transmis par les anciens, est aussi un des plus beaux morceaux de la poésie moderne. Il serait superflu de parler de ce qui est connu : je me bornerai donc à quelques observations sur l'*Énéide*. L'imperfection de ce poëme et la perfection des *Géorgiques* sont une preuve de la distance prodigieuse qui reste encore entre le meilleur poëme didactique et cette grande création de l'épopée. Ce qui frappe le plus, en passant de la lecture d'Homère à celle de Virgile, c'est l'espèce de culte que le poëte latin a voué au grec. Quand on ne nous aurait pas appris que Virgile était adorateur d'Homère, au point qu'on l'appelait

l'*homérique*, il suffirait de le lire pour en être convaincu : il le suit pas à pas. Mais on sait que faire passer ainsi dans sa langue les beautés d'une langue étrangère, a toujours été regardé comme une des conquêtes du génie ; et, pour juger si cette conquête est aisée, il n'y a qu'à se rappeler ce que disait Virgile : qu'il était moins difficile de prendre à Hercule sa massue que de dérober un vers à Homère. Il en a pris cependant une quantité considérable ; et, quand il le traduit, s'il ne l'égale pas toujours, quelquefois il le surpasse [1].

[1] Personne ne reprochera à Virgile d'avoir imité Homère comme il l'a fait ; mais des critiques latins lui ont reproché avec plus de raison d'avoir été le plagiaire de ses compatriotes ; et l'on n'en peut douter en voyant les nombreuses citations de vers qu'il a empruntés, non-seulement d'Ennius, de Pacuvius, d'Accius, de Suevius, mais même de ses contemporains les plus illustres, tels que Lucrèce, Catulle, Varius, Furius. Nous n'avons point les poésies de ces deux derniers ; mais Varius nous est connu par l'éloge qu'en fait Horace, qui le regarde comme un des génies les plus propres à traiter l'épopée.

Forte epos acer,
Ut nemo, Varius ducit.

Virgile ne pouvait donc pas dire comme Molière, quand il s'appropriait quelque chose de bon, pris d'un mauvais écrivain : « Je reprends mon bien où je le trouve. » La plupart de ces larcins de Virgile sont des hémistiches ou

Le premier défaut que l'on ait remarqué dans l'*Énéide*, c'est le caractère du héros; et c'est ici que l'on peut voir combien La Motte et consorts se trompaient quand ils reprochaient à Homère les imperfections morales de son héros, et combien Aristote en savait davantage quand il a marqué ces mêmes caractères, imparfaits en morale, comme les meilleurs en poésie. Assurément il n'y a pas le plus petit reproche à faire au pieux Énée; il est, d'un bout du poëme à l'autre, abso-

des vers entiers d'une beauté remarquable, même ceux qu'il dérobe aux vieux poëtes du temps des guerres puniques, et particulièrement à Ennius : mais aussi l'on sait que Virgile ne s'en cachait pas, puisqu'il se vantait *de tirer de l'or du fumier d'Ennius. Fumier* soit : l'on peut croire, par les fragmens qui nous restent de lui, qu'il y avait bien du mauvais goût dans son style, et d'autant plus que la langue n'était pas encore épurée; mais la quantité d'expressions heureuses et vraiment poétiques qu'il a fournies à Virgile prouve que cet Ennius avait un véritable talent et surtout le sentiment de l'harmonie imitative, et justifie l'espèce de vénération qu'avait pour lui le grand Scipion, connaisseur trop éclairé pour ne goûter dans Ennius que le chantre de ses exploits.

Virgile ne dissimulait pas non plus qu'il avait suivi Théocrite dans ses Églogues et Hésiode dans ses Géorgiques : il rend lui-même cet hommage à ses modèles dans ces mêmes ouvrages où il les a laissés, surtout Hésiode, bien loin derrière lui. Mais, ce qu'on ne sait pas communément, c'est que ce second livre de l'*Énéide*, si univer-

lument irrépréhensible : mais aussi, n'étant jamais passionné, il n'échauffe jamais, et la froideur de son caractère se répand sur tout le poëme. Il est presque toujours en larmes ou en prières. Il se laisse très-tranquillement aimer par Didon, et la quitte tout aussi tranquillement dès que les dieux l'ont ordonné. Cela est fort religieux, mais point du tout dramatique; et ce même Aristote nous a fait entendre que l'épopée devait être animée des mêmes passions que la

sellement admiré, ce grand tableau du sac de Troie, est copié presque mot à mot, *penè ad verbum* (ce sont les expressions de Macrobe), d'un poëte grec, nommé Pisandre, qui avait écrit en vers une espèce de recueil d'histoires mythologiques. Macrobe parle de ce nouvel emprunt comme d'un fait connu de tout le monde et même des enfans, et de ce Pisandre comme d'un poëte du premier ordre parmi les Grecs. Il y a tout lieu de le penser, si l'original de la prise de Troie lui appartient; et il est difficile de douter du fait, d'après l'affirmation de Macrobe. En ce cas, la perte des ouvrages de Pisandre doit être comptée parmi tant d'autres qui excitent d'inutiles regrets.

Il est à remarquer que deux poëtes, tels que Virgile et Voltaire, se soient également permis de s'enrichir d'un assez grand nombre de beaux vers connus : c'est parce que tous peux étaient très-riches de leur propre fonds, qu'on leur a permis de dépouiller autrui :

Le Parnasse est comme le monde :
On n'y permet qu'aux riches de voler.

tragédie, quand il a dit que la plupart des règles prescrites pour celle-ci étaient aussi essentielles à l'autre. Concluons donc que le grand principe d'Aristote a été pleinement confirmé par l'expérience, puisque les deux héros de l'épopée qui aient paru les mieux choisis et les mieux conçus chez les anciens et chez les modernes, sont deux caractères passionnés et tragiques; l'Achille de l'*Iliade* et le Renaud de la *Jérusalem*. Ce dernier même est en partie modelé sur l'autre; il est aussi brillant, aussi fier, aussi impétueux. Voilà les hommes qu'il nous faut en poésie : aussi ont-ils réussi partout; et le caractère d'Énée n'a pas eu plus de succès au théâtre que dans l'épopée.

On convient assez que la marche des six premiers chants de l'*Énéide* est à peu près ce qu'elle pouvait être, si ce n'est qu'après le grand effet du quatrième livre, qui contient les amours de Didon, la description des jeux, qui remplit le cinquième, quelque belle qu'elle soit en elle-même, est peut-être placée de manière à refroidir un peu le lecteur, qui, après tout, en est bien dédommagé dans le livre suivant, où se trouve la descente d'Énée aux enfers. Mais ce qu'on a généralement condamné, c'est le plan des six derniers livres : c'est là qu'on attend les plus grands effets, en conséquence de ce principe, que tout doit aller en croissant, comme Homère

l'a si bien pratiqué dans l'*Iliade*; et c'est là malheureusement que Virgile devient également inférieur à lui-même et à son modèle. La fondation d'un état qui doit être le berceau de Rome; une jeune princesse qu'un étranger, annoncé par les oracles, vient disputer au prince qui doit l'épouser; les différens peuples de l'Italie partagés entre les deux rivaux : tout semblait promettre de l'action, du mouvement, des situations et de l'intérêt. Au lieu de tout ce qu'on a droit d'espérer d'un pareil sujet, que trouve-t-on? Un roi Latinus, qui n'est pas le maître chez lui, et ne sait pas même avoir une volonté; qui, après avoir très-bien reçu les Troyens, laisse la reine Amate et Turnus leur faire la guerre, et prend le parti de se renfermer dans son palais pour ne se mêler de rien; une Lavinie dont il est à peine question, personnage nul et muet, quoique ce soit pour elle que l'on combat; cette reine Amate, qui, après la défaite des Latins, se pend à une poutre de son palais; enfin Turnus tué par Énée, sans qu'il soit possible de prendre intérêt ni à la victoire de l'un, ni à la mort de l'autre. Voilà le fond des six derniers chants de l'*Énéide*; et il en résulte que, pour l'invention, les caractères et le plan, l'imitateur d'Homère est resté bien loin de lui.

A l'égard de ses batailles, il n'a guère fait

qu'abréger et resserrer celles d'Homère, qu'il traduit presque partout. Il a moins de diffusion, mais il a aussi moins de feu. Il a d'ailleurs un désavantage marqué, qui tient à la nature du sujet. La guerre de Troie était un si grand événement dans l'histoire du monde, dont elle fait encore une des principales époques, que tous ceux qui s'y étaient distingués occupaient une place dans la mémoire des hommes : c'étaient des noms que la renommée avait consacrés, qui étaient dans la bouche de tout le monde, et pour ainsi dire familiers à l'imagination. Rien n'est si favorable à un poëte que ces noms qui portent leur intérêt avec eux ; et une partie de cet intérêt se répand sur les six premiers livres de l'*Énéide*, où se retrouvent des faits et des noms déjà immortalisés par Homère. Mais dès le septième livre, Virgile nous mène dans un monde tout nouveau, et nous montre des personnages absolument ignorés, et avec qui même il n'a pu, dans le plan qu'il a suivi, mettre le lecteur à portée de faire connaissance ; et l'on s'aperçoit alors qu'il est bien différent d'avoir à mettre en scène Ajax, Hector, Ulysse et Diomède, ou Messape, Ufens, Tarchon et Mézence. On sait bien que Virgile a voulu flatter à la fois les Romains et Auguste, les uns par la fable de leur origine, l'autre par le double rapport qu'il établit entre Auguste et

Énée, tous deux fondateurs et législateurs. Mais il n'en est pas moins vrai qu'Homère, en chantant le siége de Troie, avait pris pour son sujet ce qu'il y avait alors de plus fameux dans le monde, et que Virgile, en voulant célébrer l'origine de Rome, comme il l'annonce dès les premiers vers, s'est obligé à s'enfoncer dans les antiquités de l'Italie, aussi obscures que celles de la Grèce étaient célèbres. On sent tout ce que ce contraste doit lui faire perdre. Aussi les héros d'Homère sont ceux de toutes les nations, de tous les théâtres : nous sommes accoutumés à les voir en scène avec les dieux, et ils ne nous semblent pas au-dessous de ce commerce. Les combats de l'*Iliade* nous offrent les plus grands spectacles; nous croyons voir aux mains l'Europe et l'Asie : mais ceux de l'*Énéide* ne nous paraissent, en comparaison, que des escarmouches entre quelques peuplades ignorées. Virgile a tâché du moins de répandre quelque intérêt sur le jeune Pallas, fils d'Évandre; sur Lausus, fils de Mézence; sur Camille, reine des Volsques : mais cet intérêt passager et rapidement épisodique, jeté sur des personnages qu'on ne voit qu'un moment, ne saurait remplacer cet intérêt général qui doit animer et mouvoir toute la machine de l'épopée.

Tel est le jugement que la postérité, sévèrement équitable, paraît avoir porté sur ce qui

manque à l'*Énéide*; mais, malgré tous ces défauts, ce qui reste de mérite à Virgile suffit pour justifier le titre de prince des poëtes latins qu'il reçut de son siècle, et l'admiration qu'il a obtenue de tous les autres. Le second, le quatrième et le sixième livres sont trois grands morceaux, regardés universellement comme les plus finis, les plus complétement beaux que l'épopée ait produits chez aucune nation. Celui de Didon en particulier appartient entièrement à l'auteur : il n'y en avait point de modèle, et c'est en ce genre un morceau unique dans toute l'antiquité. Ces trois admirables livres, l'épisode de Nisus et Euryale, celui de Cacus, celui des funérailles de Pallas, celui du bouclier d'Énée, sont les chefs-d'œuvre de l'art de peindre et d'intéresser en vers. Et ce qui fait en total le caractère de Virgile, c'est la perfection continue du style, qui est telle chez lui, qu'il ne semble pas donné à l'homme d'aller plus loin. Il est à la fois le charme et le désespoir de tous ceux qui aiment et cultivent la poésie. Ainsi donc, s'il n'a pas égalé Homère pour l'invention, la richesse et l'ensemble, il l'a surpassé par la singulière beauté de quelques parties, et par son excellent goût dans tous les détails[1].

[1] L'abbé Trublet a fait un parallèle de Virgile et d'Homère, où il y a quelques idées justes et fines, mais aussi beaucoup de petits aperçus vagues à force de subtilité,

Ne nous plaignons pas de la nature qui jamais ne donne tout à un seul : admirons-la plutôt dans l'étonnante variété de ses dons, dans cette inépuisable fécondité qui promet toujours au génie de nouveaux alimens, à la gloire de nouveaux titres, aux hommes de nouvelles jouissances.

Silius Italicus, qui fut consul l'année de la

et plusieurs assertions fausses, celle-ci, par exemple : « L'*Énéide* vaut mieux que l'*Iliade*.... Virgile a surpassé » Homère dans le dessein et dans l'ordonnance. » Ce résultat n'est rien moins que juste. Un poëme qui, dans son ensemble, manque d'invention et d'intérêt ; et dont les six derniers livres, si inférieurs aux premiers, pèchent contre la règle essentielle de la progression, ne vaut sûrement pas mieux que l'*Iliade*, qui, malgré ses longueurs, est beaucoup mieux ordonnée, puisqu'elle va toujours à son but, et se soutient jusqu'au bout, de manière que l'action devient encore plus attachante à la fin qu'au commencement. Il en résulte qu'Homère, comme je l'ai dit, l'emporte par la totalité, et Virgile par la perfection de quelques parties. Quant à ce que dit l'abbé Trublet, « Virgile a voulu être poëte et il l'a pu ; Homère n'aurait » pas pu ne le point être ; » ce sont là de très-frivoles antithèses, et ce jugement est dénué de sens. On n'est pas poëte comme Virgile, seulement parce qu'*on le veut* ; on ne l'est à ce degré que quand la nature l'a voulu. Le bon abbé Trublet songeait un peu trop à son ami La Motte, quand il donnait tant au *vouloir* en poésie. Il est très-vrai que La Motte *voulut* être poëte : mais il ne parvint qu'à être un très-médiocre versificateur, et fit tout ce qu'on peut faire avec de l'esprit.

mort de Néron, et qui mourut sous Trajan, a imité Virgile, comme Duché et Lafosse ont imité Racine. Nous avons de lui un poëme, non pas épique, mais historique, en dix-sept livres, dont le sujet est la seconde guerre punique. Il y suit scrupuleusement l'ordre et le détail des faits depuis le siége de Sagonte jusqu'à la défaite d'Annibal et la soumission de Carthage. Il n'y a d'ailleurs aucune espèce d'invention ni de fable, si ce n'est qu'il fait quelquefois intervenir très-gratuitement Junon avec sa vieille haine contre les descendans d'Énée, et son ancien amour pour Carthage. Mais comme tout cela ne produit que quelques discours inutiles, la présence de Junon n'empêche pas que l'ouvrage ne soit une gazette en vers. La diction passe pour être assez pure, mais elle est faible et habituellement médiocre. Les amateurs n'y ont remarqué qu'un petit nombre de vers dignes d'être retenus; encore les plus beaux sont-ils empruntés de la prose de Tite-Live. Silius possédait une des maisons de campagne de Cicéron, et une autre près de Naples, où était le tombeau de Virgile; ce qui était plus aisé que de ressembler à l'un ou à l'autre.

La *Thébaïde* de Stace, poëme en douze chants, dont le sujet est la querelle d'Étéocle et de Polynice, terminée par la mort des deux frères, annonce par son titre seul un choix malheureux.

Quel intérêt peuvent inspirer deux scélérats maudits par leur père, et accomplissant, par leurs forfaits et par le meurtre l'un de l'autre, cette malédiction qu'ils ont méritée? Stace, à force de bouffissure, de monotonie et de mauvais goût, est beaucoup plus ennuyeux et plus pénible à lire que Silius Italicus, quoiqu'il ait plus de verve que lui, et qu'au milieu de son fatras il y ait quelques étincelles. Le meilleur endroit de son poëme est le combat des deux frères, et ce qui précède et ce qui suit ce combat, qui fait le sujet du onzième livre. Ce n'est pas que l'auteur y quitte le ton de déclamation ampoulée qui lui est naturel, mais il y mêle quelques traits de force et de pathétique. Au reste, Stace a joui pendant sa vie d'une grande réputation. Martial nous apprend que toute la ville de Rome était en mouvement pour aller l'entendre quand il devait réciter ses vers en public, suivant l'usage de ces temps-là, et que la lecture de la *Thébaïde* était une fête pour les Romains. Cela suffirait pour prouver combien le goût était corrompu à cette époque. Il vivait sous Domitien. Il adresse, en finissant, la parole à sa muse, et l'avertit de ne prétendre à aucune concurrence avec *la divine Énéide, mais de la suivre de loin et d'adorer ses traces*. Sa muse lui a ponctuellement obéi. Il ne laisse pas de se promettre

l'immortalité, et de compter sur les honneurs que la postérité lui rendra. Mais il aurait mieux fait de s'en tenir aux applaudissemens de son siècle que d'en appeler au nôtre. Son poëme est parvenu jusqu'à nous, il est vrai, et le temps, qui a dévoré tant d'écrits de Tite-Live, de Tacite, de Sophocle, d'Euripide, a respecté la *Thébaïde* de Stace. Ainsi, pendant le long cours des siècles d'ignorance, le hasard a tiré de mauvais ouvrages de la poussière qui couvre encore et couvrira peut-être éternellement une foule de chefs-d'œuvre. Ce n'est pas là sans doute le genre d'immortalité que promettent les Muses; et qu'importe que l'on sache dans tous les siècles que Stace a été un mauvais poëte? Ses écrits ne sont connus que du très-petit nombre de gens de lettres qui veulent avoir une idée juste de tout ce que les anciens nous ont laissé.

Il en faut dire autant du déclamateur Claudien, qui vivait sous les enfans de Théodose, et qui a fait quelques poëmes satiriques ou héroïques, dont l'harmonie ressemble parfaitement au son d'une cloche qui tinte toujours le même carillon. On cite pourtant quelques-uns de ses vers, entre autres le commencement de son poëme contre Rufin. Mais en général c'est encore un de ces versificateurs ampoulés qui, en se servant toujours de beaux mots, ont le malheur d'ennuyer. On

peut juger de son style par ce début de son poëme de l'*Enlèvement de Proserpine* :

Inferni raptoris equos, etc.

Encore puis-je affirmer que la version française, quoique fidèle, ne rend pas toute l'enflure de l'original. *Mon esprit surchargé m'ordonne de montrer dans mes chants audacieux les chevaux du ravisseur infernal, l'astre du jour souillé par le char de Pluton, et le lit ténébreux de la Junon souterraine*, etc. Tout le reste est de ce style. Mais sur un pareil exorde il faut avoir du courage pour aller plus loin.

LUCAIN.

Il ne serait pas juste de confondre Lucain avec ces auteurs à peu près oubliés. Il a beaucoup de leurs défauts, mais ils n'ont aucune de ses beautés. La *Pharsale* n'est pas non plus un poëme épique : c'est une histoire en vers ; mais, avec un talent porté à l'élévation, l'auteur a semé son ouvrage de traits de force et de grandeur qui l'ont sauvé de l'oubli.

Dans le dernier siècle, un esprit encore plus boursouflé que le sien l'a paraphrasé en vers français. Si la version de Brébeuf donna d'abord quelque vogue à Lucain malgré Boileau, c'est

qu'alors on aimait autant les vers qu'on en est aujourd'hui rassasié, et que, le bon goût ne faisant que de naître, la déclamation espagnole était encore à la mode. Mais bientôt le progrès des lettres et l'ascendant des bons modèles firent tomber la *Pharsale aux provinces si chère*, comme a dit Despréaux; et, malgré la prédilection de Corneille et quelques vers heureux de Brébeuf, Lucain fut relégué dans la bibliothèque des gens de lettres. De nos jours la traduction élégante et abrégée qu'en a donnée M. Marmontel l'a fait connaître un peu davantage, mais n'a pu le faire goûter, tandis que tout le monde lit le Tasse dans les versions en prose les plus médiocres. Quelle en pourrait être la raison, si ce n'est que le Tasse attache et intéresse, et que Lucain fatigue et ennuie? Dans l'original, il n'est guère lu que des littérateurs, pour qui même il est très-pénible à lire.

Cependant il a traité un grand sujet; de temps en temps il étincelle de beautés fortes et originales; il s'est même élevé jusqu'au sublime. Pourquoi donc, tandis qu'on relit sans cesse Virgile, les plus laborieux latinistes ne peuvent-ils, sans beaucoup d'efforts et de fatigue, lire de suite un chant de Lucain? Quel sujet de réflexions pour les jeunes écrivains, toujours si facilement dupes de tout ce qui a un air de grandeur, et qui

s'imaginent avoir tout fait avec un peu d'effervescence dans la tête et quelques morceaux brillans! Quel exemple peut mieux leur démontrer qu'avec beaucoup d'esprit et même de talent, on peut manquer de cet art d'écrire, qui est le fruit d'un goût naturel, perfectionné par le travail et par le temps, et qui est indispensablement nécessaire pour être lu? En effet, pourquoi Lucain l'est-il si peu, malgré le mérite qu'on lui reconnaît en quelques parties? C'est que son imagination, qui cherche toujours le grand, se méprend souvent dans le choix, et n'a point d'ailleurs cette flexibilité qui varie les formes du style, le ton et les mouvemens de la phrase, et la couleur des objets; c'est qu'il manque de ce jugement sain qui écarte l'exagération dans les peintures, l'enflure dans les idées, la fausseté dans les rapports, le mauvais choix, la longueur et la superfluité dans les détails; c'est que, jetant tous ses vers dans le même moule et les faisant tous ronfler sur le même ton, il est également monotone pour l'esprit et pour l'oreille. Il en résulte que la plupart de ses beautés sont comme étouffées parmi tant de défauts, et que souvent le lecteur impatienté se refuse à la peine de les chercher et à l'ennui de les attendre.

Tâchons de rendre cette vérité sensible : voyons dans un morceau fidèlement rendu, comment

Lucain décrit et raconte. On sent bien que je vais traduire en prose : je ne pourrais autrement remplir mon dessein ; car il n'y a que Brébeuf qui puisse prendre sur lui de versifier tant de fatras, et même souvent de charger l'enflure et d'allonger les longueurs de Lucain. Mais on verra aisément, dans cette traduction exacte, ce qu'il faudrait retrancher ou conserver en traduisant en vers.

Je choisis le moment où César, voulant passer d'Épire en Italie sur une barque, est assailli par une tempête, et prononce ce mot fameux adressé au pilote qui tremblait : *Que crains-tu ? tu portes César et sa fortune.* Voyons comment le poëte a traité ce trait d'histoire assez frappant, et quel parti il en a tiré.

« La nuit avait suspendu les alarmes de la » guerre, et amené les instans du repos pour ces » malheureux soldats, qui du moins, dans leur » humble fortune, ont un sommeil profond. » Tout le camp était tranquille, et la sentinelle » venait d'être relevée à la troisième veille. César » s'avance d'un pas inquiet dans le vaste silence » de la nuit : plein de ses projets téméraires, » dignes à peine du dernier de ses soldats, il » marche sans suite : sa fortune seule est avec lui. » Il franchit les tentes des gardes endormis, et » tout bas il se plaint de leur échapper si aisé-

» ment. Il parcourt le rivage, et trouve une bar-
» que attachée par un câble à un rocher miné
» par le temps. Il aperçoit la demeure tranquille
» du pilote, qui n'était pas éloignée : c'était une
» cabane formée d'un tissu de joncs et de roseaux,
» et que la barque renversée défendait du côté
» de la mer. César frappe à coups redoublés, et
» ébranle la cabane. Amyclas se lève de son lit,
» qui n'était qu'un amas d'herbes : Quel est le
» malheureux, dit-il, que le naufrage a jeté près
» de ma demeure ? Quel est celui que la fortune
» oblige d'y chercher du secours ? En disant ces
» mots, il se hâte de rallumer quelques étincelles
» de feu, et se prépare à ouvrir sans rien crain-
» dre. Il sait que les cabanes ne sont pas la proie
» de la guerre. O précieux avantage d'une pau-
» vreté paisible ! ô toit simple et champêtre ! ô
» présent des dieux jusqu'ici méconnu ! Quels
» murs, quels temples n'auraient pas tremblé,
» frappés par la main de César ? La porte s'ouvre.
» Attends-toi, dit-il, à des récompenses que tu
» n'oserais espérer. Tu peux prétendre à tout, si
» tu veux m'obéir et me transporter en Italie. Tu
» ne seras pas obligé de nourrir ta vieillesse du
» produit de ta barque et du travail de tes mains.
» Ne te refuse pas aux dieux qui veulent te pro-
» diguer les richesses. Ainsi parlait César : couvert
» de l'habit d'un soldat, il ne pouvait perdre le

» ton d'un maître. Amyclas lui répond : Beau-
» coup de raisons m'empêcheraient de me confier
» cette nuit à la mer. Le soleil en se couchant
» était environné de nuages; ses rayons partagés
» semblaient appeler d'un côté le vent du midi,
» et de l'autre le vent du nord; et même, au
» milieu de sa course, sa lumière était faible,
» et pouvait être regardée d'un œil fixe. La lune
» n'a point jeté une clarté brillante; son croissant
» n'était point net et serein; sa rougeur présa-
» geait un vent violent; et, devenue pâle, elle
» se cachait tristement dans les nuages. Le gé-
» missement des forêts, le bruit des flots qui
» battent le rivage, les dauphins qui s'en ap-
» prochent, ne m'annoncent rien d'heureux. J'ai
» remarqué avec inquiétude que le plongeon
» cherche le sable, que le héron n'ose élever dans
» l'air ses ailes mouillées, et que la corneille, se
» plongeant quelquefois dans l'eau comme si elle
» se préparait à la pluie, rase les rivages d'un vol
» incertain. Mais si de grands intérêts l'exigent,
» j'oserai me mettre en mer, j'aborderai où vous
» me l'ordonnez, ou bien les vents et les flots s'y
» opposeront. Il dit, et, déliant sa barque, il dé-
» ploie la voile. A peine fut-elle agitée, que non-
» seulement les étoiles errantes parurent se dis-
» perser et tracer divers sillons, mais même celles
» qui sont immobiles semblèrent s'ébranler. Une

» affreuse obscurité couvrait la surface des mers : » on entendait bouillonner les vagues amoncelées » et menaçantes, déjà maîtrisées par les vents, » sans savoir encore auquel elles allaient obéir. » Le pilote tremblant dit à César : Vous voyez ce » qu'annoncent les menaces de la mer. Je ne sais » si elle est agitée par le vent d'orient ou d'oc- » cident, mais ma barque est battue de tous les » côtés ; le ciel et les nuages semblent en proie » au vent du midi ; si j'en crois le bruit des flots, » ils sont poussés par le vent du nord. Nous » n'avons aucun espoir d'aborder aujourd'hui en » Italie, ni même d'y être poussés par le naufrage. » Le seul moyen de salut qui nous reste, c'est de » renoncer à notre dessein et de retourner sur nos » pas. Regagnons le rivage, de peur que bientôt » il ne soit trop loin de nous.

» César, se croyant au-dessus de tous les périls » comme il était au-dessus de toutes les craintes, » répond au nautonier : Ne crains point le cour- » roux des flots, abandonne ta voile au vent fu- » rieux. Si les astres te défendent de voguer vers » l'Italie, vogue sous mes auspices. Tu n'aurais » aucun effroi, si tu connaissais celui que tu » portes. Sache que les dieux ne m'abandonnent » jamais, et que la fortune me sert mal lorsqu'elle » ne va pas au-devant de mes vœux. Avance au » travers des tempêtes, et ne crains rien sous ma

» sauvegarde. Cette tourmente qui menace les » cieux et les mers ne menace point la barque » où je suis : elle porte César, et César la garantit » de tous les périls. La fureur des vents ne tardera » pas à se ralentir. Ce navire rendra le calme à la » mer. Ne te détourne point de ton chemin ; évite » les côtes les plus prochaines, et sache que tu » arriveras au port de Brindes lorsqu'il n'y aura » plus pour nous d'autre espoir de salut que d'y » arriver. Tu ignores ce qu'apprête tout ce grand » bruit : si la fortune ébranle le ciel et les mers, » c'est qu'elle cherche à me servir. Comme il par- » lait encore, un coup de vent vint frapper le » navire, brisa les cordages et fit voler les voiles » au-dessus du mât ébranlé. La barque retentit de » cette violente secousse, et bientôt tous les orages » réunis viennent fondre sur elle des bouts de » l'univers. Le vent du couchant lève le premier » sa tête de l'océan Atlantique, et entasse les flots » les uns sur les autres comme un amas de rochers. » Le froid Borée court à sa rencontre, et repousse » la mer, qui, long-temps suspendue, ne sait de » quel côté retomber. Mais la fureur de l'aquilon » l'emporta : il fit tournoyer les flots, et les sables » découverts parurent former des gués. Borée ne » pousse point les flots contre les rochers ; il les » brise contre ceux qu'entraîne son rival, et la mer » soulevée pourrait combattre contre elle-même

» sans le secours des vents. Celui d'orient ne de-
» meure pas oisif, et celui du midi, surchargé de
» nuages, ne reste pas dans les antres d'Éole :
» chacun d'eux soufflant avec violence du côté
» qu'il défendait, la mer se contint dans ses limites,
» au lieu que les tempêtes mêlent le plus souvent
» les flots de différentes mers, tels que ceux de la
» mer Égée et de la mer de Toscane, ceux de la
» mer Ionienne et du golfe Adriatique. Combien
» de fois ce jour vit les montagnes couvertes de
» flots! Combien de hauteurs parurent s'abîmer
» dans la mer! Toutes les eaux du monde aban-
» donnent leurs rivages. L'Océan lui-même, si
» rempli de monstres, et qui entoure ce globe,
» semblait se confondre dans une seule mer. Ainsi
» jadis le roi de l'Olympe seconda du trident de
» son frère ses foudres fatigués, et la terre parut
» réunie au partage de Neptune lorsqu'il l'inonda
» de ses eaux, et qu'il ne voulut d'autres rivages
» que la hauteur des cieux. De même en ce jour
» la mer se serait élevée jusqu'aux astres, si Jupiter
» ne l'eût accablée du poids des nuages. Ce
» n'était point une nuit ordinaire qui se répandit
» sur le monde ; les ténèbres livides et affreuses
» couvraient profondément les eaux et le ciel ; l'air
» était affaissé sous les eaux, et les flots allaient
» se grossir dans les airs ; la lueur effrayante des
» éclairs s'éteignait dans cette nuit, et ne jetait

» qu'un sillon obscur. La demeure des dieux est » ébranlée, l'axe du monde retentit, les pôles » chancellent, et la nature craignit le chaos. Les » élémens semblent avoir rompu les liens qui » les unissaient, et tout prêts à ramener la nuit » éternelle, qui confond les cieux et les enfers. » S'il reste aux humains quelque espoir de salut, » c'est parce qu'ils voient que le monde n'est pas » encore brisé par ces secousses terribles. Les no- » chers tremblans, élevés sur la cime des vagues, » regardent les abîmes de la mer d'aussi haut » qu'on la découvre des sommets de Leucate; et » lorsque les flots viennent à se rouvrir, à peine » le mât du navire paraît-il au-dessus d'eux : tantôt » ses voiles touchent aux nues, tantôt sa quille » touche à la terre. La mer est d'un côté abaissée » jusqu'aux sables, de l'autre elle est amoncelée, » et paraît tout entière dans les vagues. La crainte » confond toutes les ressources de l'art, et le pilote » ne sait à quels flots il doit céder et quels il doit » repousser. L'opposition des vents le sauva : les » vagues, luttant avec une force égale, soutinrent » le navire, et, repoussé toujours du côté où » il tombait, il est balancé sous les efforts des » vents. Le nautonier ne craignait pas d'être jeté » vers l'île de Sason, entourée de gués, ni sur » les côtes de Thessalie, hérissées de rochers, » ni dans le détroit redouté d'Ambracie; il ne

» craignait que d'aller heurter les monts Cérau-
» niens.

» César crut avoir trouvé des périls dignes de » son destin. C'est donc, se dit-il à lui-même, un » grand effort pour les dieux de détruire César, » puisque, assis dans une frêle nacelle, ils m'at- » taquent avec la mer et les tempêtes! Si la gloire » de ma perte est réservée à Neptune, s'il m'est » refusé de mourir sur un champ de bataille, ô » dieux! je recevrai sans crainte le trépas que » vous voudrez me donner. Quoique la Parque, » en précipitant ma dernière heure, m'enlève » aux plus grands exploits, j'ai cependant assez » vécu pour ma gloire. J'ai dompté les nations » du Nord; j'ai vaincu Rome par le seul effroi de » mon nom. Rome a vu Pompée au-dessous de » moi; ses citoyens obéissans m'ont donné les » faisceaux qu'ils m'avaient refusés pendant que » je combattais pour la patrie : tous les titres de » la puissance romaine m'ont été prodigués. Que » tous les humains ignorent, excepté toi seule, ô » Fortune, confidente de tous mes vœux, que » César, quoique consul et dictateur, meurt trop » tôt, puisqu'il n'est pas encore maître du monde. » Je n'ai pas besoin de funérailles. O dieux! lais- » sez dans les flots mon cadavre défiguré! Je ne » demande ni tombeau ni bûcher, pourvu que » de tous les côtés de l'univers on attende César en

» tremblant. A peine avait-il dit ces mots, qu'une » vague énorme enleva la barque sans la renverser, » et la porta sur un rivage où il n'y avait ni » écueils ni rochers. Tant de grandeurs, tant de » royaumes, sa fortune enfin, tout lui fut rendu » en touchant la terre. »

Il n'y a personne qui, dans un morceau de cette étendue, ne puisse reconnaître tous les défauts du style de Lucain; personne qui n'ait été blessé de tant d'hyperboles portées jusqu'à l'extravagance, de tant de prolixité dans les détails, poussée jusqu'au plus intolérable excès; de ce ridicule combat des vents, personnifiés si froidement et si mal à propos; de cette enflure gigantesque, qui est l'opposé de toute raison et de toute vérité. Quoi de plus déplacé que cette verbeuse fanfaronnade de César, substituée au mot sublime que l'histoire lui fait prononcer? Combien le pilote doit trouver ce langage ridicule, jusqu'au moment où César se nomme! Et même quand il s'est nommé, il ne doit pas l'y reconnaître. Celui qui dit, *Je commande à la fortune*, doit passer pour fou; mais celui qui au milieu du péril peut dire, en faisant connaître à la fois son nom et son caractère, *Que crains-tu? je suis César,* en impose à tout mortel qui connaît ce nom, et lui fait oublier le danger. Le goût n'est pas moins blessé de cette longue énumération de

tous les présages du mauvais temps; et surtout il ne faut pas détailler tant de raisons de rester au port, quand on finit par s'embarquer. Quatre mots devaient suffire; et, dans des circonstances si pressantes, l'impatience de César ne doit pas lui permettre d'en entendre davantage. Je ne dis rien de la tempête. Ébranler la terre et le ciel, soulever toutes les mers du globe, faire craindre à la nature de retomber dans le chaos, et tout cela pour décrire le péril d'une nacelle battue d'un orage dans la petite mer d'Épire, est d'abord une description absolument fausse en physique; c'est le plus étrange abus des figures, et, de plus, c'est manquer le but principal. Cette description si longue et si ampoulée fait trop oublier César, et c'est de César surtout qu'il fallait nous occuper. Quand la flotte d'Énée est assaillie par la tempête, douze vers suffisent à Virgile pour faire un tableau de l'expression la plus vive et la plus frappante. Un orage décrit avec la même vérité et la même force, eût suffi pour nous faire trembler sur le sort d'un grand homme prêt à voir un moment d'imprudence anéantir de si grandes destinées. Et combien le tableau aurait été encore plus frappant, si, dans cet endroit de son poëme, comme dans beaucoup d'autres, Lucain eût employé la fiction dont il a été partout trop avare! s'il nous eût représenté l'Olympe

attentif et partagé, les dieux observant avec curiosité si l'âme de César éprouverait un moment de trouble et de frayeur, incertains eux-mêmes si les flots n'engloutiraient point le maître qui menaçait le monde, et si Neptune n'effacerait pas du livre des destins le jour de Pharsale et l'esclavage de Rome!

Quoique le vice essentiel de Lucain soit ordinairement de passer la mesure en tout, il ne faut pas croire pourtant qu'il la passe toujours au même degré. Il a des morceaux où les beautés l'emportent de beaucoup sur les défauts, surtout dans la peinture des caractères. Tel est, par exemple l'éloge funèbre de Pompée prononcé par Caton; tel est le portrait de Caton lui-même, et le tableau de ses noces avec Marcie; sa marche dans les sables d'Afrique, et sa belle réponse au beau discours de Labiénus sur l'oracle de Jupiter Ammon; tels sont principalement les portraits de César et de Pompée, mis en opposition dans le premier livre, et qui sont, à mon gré, ce que Lucain a de mieux écrit. Ce sont ces beautés d'un caractère mâle et neuf qui l'ont rendu digne des regards de la postérité, et qu'il est juste de vous faire connaître au moins autant qu'il m'est possible, dans une imitation très-libre, telle que doit être celle d'un écrivain qui n'est pas un modèle.

Pompée avec chagrin voit ses travaux passés
Par de plus grands exploits tout prés d'être effacés.
Par dix ans de combats la Gaule assujettie,
Semble faire oublier le vainqueur de l'Asie;
Et des braves Gaulois le hardi conquérant
Pour la seconde place est désormais trop grand.
De leurs prétentions là guerre enfin va naître:
L'un ne veut point d'égal, et l'autre point de maître.
Le fer doit décider, et ces rivaux fameux
D'un suffrage imposant s'autorisent tous deux;
Les dieux sont pour César, mais Caton suit Pompée.
L'un contre l'autre enfin prêts à tirer l'épée,
Dans le champ des combats ils n'entraient pas égaux.
Pompée oublia trop la guerre et les travaux:
La voix de ses flatteurs endormit sa vieillesse;
De la faveur publique il savoura l'ivresse;
Et livré tout entier aux vains amusemens,
Aux jeux de son théâtre, aux applaudissemens,
Il n'a plus les élans de cette ardeur guerrière,
Ce besoin d'ajouter à sa gloire première;
Et fier de son pouvoir, sans crainte et sans soupçon,
Il vieillit en repos, à l'ombre d'un grand nom.
Tel un vieux chêne, orné de dons et de guirlandes,
Et du peuple et des chefs étalant les offrandes,
Miné dans sa racine et par les ans flétri,
Tient encor par sa masse au sol qui l'a nourri.
Ses longs rameaux noircis s'étendent sans feuillage;
Mais son tronc dépouillé répand un vaste ombrage.
D'une forêt pompeuse il s'élève entouré;
Mais seul, près de sa chute, il est encor sacré.
César a plus qu'un nom, plus que sa renommée:
Il n'est point de repos pour cette âme enflammée.
Attaquer et combattre, et vaincre et se venger,
Oser tout, ne rien craindre et ne rien ménager,
Tel est César, ardent, terrible, infatigable,
De gloire et de succès toujours insatiable.

Rien ne remplit ses vœux, ne borne son essor;
Plus il obtient des dieux, plus il demande encor.
L'obstacle et le danger plaisent à son courage,
Et c'est par des débris qu'il marque son passage.
Tel, échappé du sein d'un nuage brûlant,
S'élance avec l'éclair un foudre étincelant:
De sa clarté rapide il éblouit la vue;
Il fait des vastes cieux retentir l'étendue,
Frappe le voyageur par l'effroi renversé,
Embrase les autels du dieu qui l'a lancé,
De la destruction laisse partout la trace,
Et, rassemblant ses feux, remonte dans l'espace.

Voyons-le dans la description des prodiges qui annonçaient la guerre civile. On s'attend bien qu'un morceau de cette nature doit être beaucoup trop long chez lui; mais, resserré de moitié et réduit aux traits les plus frappans, il peut produire de l'effet.

Les dieux mêmes, les dieux, qui, pour mieux nous punir,
Souvent à nos frayeurs découvrent l'avenir,
De prodiges sans nombre avaient rempli la terre:
Le désordre du monde annonçait leur colère.
Des astres inconnus éclairèrent la nuit,
Et dans un ciel serein la foudre retentit.
Le soleil, se cachant sous des vapeurs funèbres,
Fit craindre aux nations d'éternelles ténèbres.
L'étoile aux longs cheveux, signal des grands revers,
En sillons enflammés courut au haut des airs.
Phœbé pâlit soudain, et, perdant sa lumière,
Couvrit son front d'argent de l'ombre de la terre.
Vulcain, frappant l'Etna de ses pesans marteaux,
Réveilla le Cyclope au fond de ses cachots:
L'Etna s'ouvre et mugit; de sa cime béante
Descend à flots épais une lave brûlante.

L'Apennin rejeta de ses sommets tremblans
Les glaçons sur sa tête amassés par les ans.
L'aboyante Scylla, qui hurle sous les ondes,
Roula des flots de sang dans ses grottes profondes.
La nature a changé sous le courroux des cieux,
Et la mère frémit de son fruit monstrueux.
On entendait gémir des urnes sépulcrales.
Secouant dans ses mains deux torches infernales,
Le front ceint de serpens et l'œil armé d'éclairs,
De son haleine impure empoisonnant les airs,
Courait autour des murs une affreuse Euménide :
La terre s'ébranlait sous sa course rapide.
Le Tibre sur ses bords voyait de nos héros
S'agiter à grand bruit les antiques tombeaux.
Jusque dans nos remparts des ombres s'avancèrent;
Les mânes de Sylla dans les champs s'élevèrent,
D'une voix lamentable annonçant le malheur.
Du soc de sa charrue, on dit qu'un laboureur
Entr'ouvrit une tombe, et, saisi d'épouvante,
Vit Marius lever sa tête menaçante,
Et, les cheveux épars, le front cicatrisé,
S'asseoir, pâle et sanglant, sur son tombeau brisé.

Rien n'est plus connu que le mot de Quintilien, qui range Lucain parmi les orateurs plutôt que parmi les poëtes : *Oratoribus magis quàm poëtis annumerandus.* C'est faire l'éloge de ses discours : et, en effet, il est supérieur dans cette partie : non qu'en faisant parler ses personnages il soit exempt de cette déclamation qui gâte son style quand il les fait agir ; mais, en général, ses discours ont de la grandeur, de l'énergie et du mouvement.

On lui a reproché, avec raison, de manquer de sensibilité, d'avoir trop peu de ces émotions dramatiques qui nous charment dans Homère et Virgile. Il s'offrait pourtant dans son sujet des morceaux susceptibles de pathétique; mais la raideur de son style s'y refuse le plus souvent, et dans ce genre il indique plus qu'il n'achève. La séparation de Pompée et de Cornélie, quand il l'envoie dans l'île de Lesbos, et les discours qui accompagnent leurs adieux, sont à peu près le seul endroit où le poëte rapproche un moment l'épopée de l'intérêt de la tragédie; encore laisse-t-il beaucoup à désirer.

Autant on lui sait gré d'avoir supérieurement colorié le portrait de César au commencement de son ouvrage, autant on est choqué de voir à quel point il défigure dans toute la suite du poëme ce caractère d'abord si bien tracé. C'est la seule exception que l'on doive faire aux éloges qu'il a généralement mérités dans cette partie; mais ce reproche est grave, et ne peut même être excusé par la haine, d'ailleurs louable, qu'il témoigne partout contre l'oppresseur de la liberté. Je trouve tout simple qu'un républicain ne puisse pardonner à César la fondation d'un empire dont avait hérité Néron; mais il pouvait se borner sagement à déplorer le malheureux usage des talens extraordinaires et des rares qualités que

César tourna contre son pays, après s'en être servi pour le défendre et l'illustrer. Il faut être juste envers tout le monde, et considérer combien de circonstances peuvent, non pas justifier, mais du moins excuser sa conduite. Il est certain qu'il était perdu s'il eût renvoyé son armée avant de passer le Rubicon. La haine de ses ennemis servit la fortune qui le conduisait. L'aveugle partialité du sénat en faveur de Pompée, la faiblesse de Cicéron pour cette ancienne idole qu'il avait décorée, la vieille haine de l'austère Caton contre le voluptueux César, poussèrent hors de toute mesure ce premier corps de la république, dont toutes les démarches furent alors autant de fautes. Ce sénat consentait à flatter l'orgueil de Pompée, qui voulait être le premier de l'état, et condamnait en même temps la fierté de César, qui refusait d'être le second. La situation entre ces deux hommes puissans était sans doute délicate; mais s'il y avait un parti sage, c'était, ce me semble, de tenir la balance entre eux, afin de les contenir l'un par l'autre : la faire pencher absolument d'un côté, c'était rendre la rupture inévitable, et nécessiter une guerre qui devait finir, comme Cicéron lui-même l'avoue dans ses lettres, par donner un maître à Rome. Quand on considère les motifs de la conduite des sénateurs, on n'y trouve pas plus de justice que de

prudence. La préférence qu'ils donnaient à Pompée n'avait pour fondement que leur aversion patricienne pour un chef du parti du peuple; et l'animosité des anciennes querelles de Marius et de Sylla subsistait dans ce corps qui, après de si terribles exemples, aurait dû ne chérir que la liberté et ne haïr que la tyrannie. Au contraire, ils abandonnaient à Pompée un pouvoir illégal et excessif, parce qu'il était le chef du parti des grands, et prince du sénat. César, qui croyait valoir au moins Pompée, ne voulait pas souffrir qu'il y eût dans Rome un citoyen assez puissant pour opprimer Rome et César. Toutes les propositions qu'il fit étant encore à la tête de ses légions, et avant de passer le Rubicon, avaient un motif très-plausible : c'était d'établir l'égalité, et de le mettre en sûreté contre ses ennemis. Je crois bien qu'il ne faisait ces propositions qu'avec la certitude d'être refusé, et qu'au fond il voulait régner; mais ses ennemis firent tout ce qu'il fallait pour lui fournir le prétexte toujours imposant de la défense naturelle. Il offrait de poser les armes, pourvu qu'on lui accordât le consulat et le triomphe. Il avait mérité tous les deux, et avait besoin de la puissance consulaire pour faire tête à ceux qui voulaient le perdre. Pompée, accoutumé depuis dix ans à régner paisiblement dans Rome, pendant que César con-

querait les Gaules, ne put soutenir l'idée d'y voir rentrer César triomphant, revêtu de tout l'éclat et armé de tout le crédit que devaient lui donner dix années de victoires, ses talens et sa renommée. Le sénat, accoutumé à la domination tranquille de Pompée, qu'il regardait comme la sienne, ne vit l'approche de César qu'avec effroi. On lui refusa tout ce qu'il demandait légalement, en même temps qu'on mettait entre les mains de Pompée des commandemens et des forces extraordinaires. Il semblait qu'on ne voulût tout prodiguer à l'un que pour accabler l'autre; et ce qui paraîtrait inconcevable, si l'on ne voyait de pareilles inconséquences dans l'histoire de tous les gouvernemens, on poussait à bout un homme dont on croyait avoir tout à craindre, sans prendre aucune mesure pour le repousser et le combattre. César, qui se sentait en état de se faire justice, n'eut pas, il est vrai, la dangereuse magnanimité de se remettre entre les mains de ses ennemis. Il osa tout ce qu'il pouvait, et l'on sait quelle en fut la suite. Il paraît que la supériorité constante qu'il porta dans toute cette guerre jusqu'à la journée de Pharsale, fut surtout celle de son caractère : c'est par-là qu'il l'emportait sur Pompée, encore plus peut-être que par les talens militaires; car, de ce côté, il se peut bien qu'en ne jugeant que par l'événement, on ait trop rabaissé

le vaincu devant le vainqueur. Sa fuite précipitée de l'Italie en Épire montre en effet qu'il n'avait rien préparé pour soutenir la guerre en Italie; mais, en la transportant en Grèce, il fit voir bientôt qu'il avait pris le seul parti convenable, et qu'il connaissait toutes ses ressources. Il s'en procura d'immenses, une puissante armée, une flotte nombreuse, des vivres en abondance, tout le pays à ses ordres; et le plan de campagne qu'il adopta en conséquence de ces avantages lui a fait honneur auprès des juges de l'art. Il sentit la supériorité que devaient avoir en plaine les vieilles bandes de César, qui, après les dix années de la guerre des Gaules, devaient nécessairement l'emporter par les manœuvres, l'expérience et la fermeté dans l'action. Il résolut donc d'éviter les batailles, de fatiguer et d'affamer son ennemi. César ne commit qu'une faute (eh! qui n'en commet pas?); il étendit trop ses lignes à Durazzo; Pompée sut en profiter; il força ces lignes, et l'attaqua avec tant d'avantage, que la tête tourna entièrement à ces fameux vétérans de César (tant la position fait tout!), et que, pour la première fois, ils prirent la fuite avec la dernière épouvante. Tous les historiens conviennent, et César lui-même, suivant le récit d'Asinius Pollion, avoua qu'il était perdu si Pompée avait poussé sa victoire

ce jour-là, et attaqué sur-le-champ le reste de l'armée retirée dans ses retranchemens. Mais l'activité et l'audace ne sont pas ordinairement les qualités d'un vieux général. Pompée ne fit pas tout ce qu'il pouvait faire; et, ce qui est bien remarquable, ce fut précisément cette victoire de Durazzo qui le fit battre à Pharsale. Elle inspira une confiance follement présomptueuse à tous les chefs de l'armée et du conseil de Pompée. Ils se regardèrent dès lors comme triomphans. Las d'une guerre qui les éloignait trop long-temps des délices de Rome, ils accusèrent le général de la prolonger pour ses propres intérêts. Il n'eut pas la force de résister à leurs reproches, et de suivre le plan qui lui avait si bien réussi; et au moment où César était très-embarrassé de sa situation, il vit tout d'un coup, avec autant de surprise que de joie, Pompée quitter les hauteurs et descendre en plaine pour livrer bataille. Ce fut là une faute capitale. Un moment de faiblesse lui fit perdre le fruit d'une très-belle campagne et de quarante ans de gloire. Voilà ce que produit le défaut de caractère, et ce que César n'eût jamais fait. Dès ce moment Pompée ne fut plus lui-même; et en consentant à la bataille, et en la donnant, il ne fit plus rien qui fût digne ni d'un général ni d'un grand homme. On combattait encore lorsqu'il se retira dans sa tente

comme un homme qui a perdu la tête. Sa fuite fut honteuse et désespérée, comme celle d'un homme qui, toujours heureux jusque-là, ne se trouve point de force contre un premier revers. Il lui restait de grandes ressources; il n'en saisit aucune. Il pouvait se jeter sur sa flotte qui était formidable, prolonger la guerre sur mer contre un ennemi qui avait peu de vaisseaux, et remettre en balance ce qui semblait avoir été décidé à Pharsale. Ses lieutenans firent encore la guerre long-temps après lui, tandis qu'il allait comme un aventurier se mettre à la merci d'un roi enfant, conduit par des ministres barbares. Il trouva la mort en Égypte pendant que César laissait la vie à tous ceux qui tombaient entre ses mains. On sait jusqu'où il porta la clémence. On sait qu'à Pharsale même, au fort de l'action, il donna l'ordre de faire quartier à tout citoyen romain qui se rendrait, et de ne faire main-basse que sur les troupes étrangères. Après cela, comment n'être pas révolté lorsque Lucain se plaît à le représenter partout comme un tyran féroce et un vainqueur sanguinaire; lorsqu'il le peint se rassasiant de carnage, observant ceux des siens dont les épées sont plus ou moins teintes de sang, et ne respirant que la destruction! La poésie n'a point le droit de dénaturer ainsi un caractère connu, et de contredire des faits prouvés : c'est un

mensonge, et non pas une fiction. Il n'est permis de calomnier un grand homme ni en prose ni en vers.

Encore une observation sur cette différence de caractère entre Pompée, trop long-temps accoutumé à être prévenu par la fortune, et César, accoutumé à la maîtriser et à la dompter. L'un jette son manteau de pourpre pour s'enfuir du champ de bataille où l'on se bat encore pour lui; et l'autre, à la journée de Munda, voyant ses vétérans s'ébranler après six heures de combat, prend le parti de se jeter seul au milieu des ennemis, ramène ainsi ses troupes à la charge, et retrouve la victoire en exposant sa vie. On conçoit, par ce constraste, lequel de ces deux hommes devait l'emporter sur l'autre.

Il n'y a guère de sujet plus grand, plus riche, plus capable d'élever l'âme, que celui qu'avait choisi Lucain. Les personnages et les événemens imposent à l'imagination, et devaient émouvoir la sienne; mais il avait plus de hauteur dans les idées que de talent pour peindre et pour imaginer. On a demandé souvent si son sujet lui permettait la fiction. On peut répondre d'abord que Lucain lui-même n'en doutait pas, puisqu'il l'a employée une fois, quoique d'ailleurs il n'ait fait que mettre l'histoire en vers. Il est vrai que les fables de l'*Odyssée* figureraient mal à côté d'un entretien

de Caton et de Brutus; mais c'eût été l'ouvrage du génie et du goût de choisir le genre de merveilleux convenable au sujet. Les dieux et les Romains ne pouvaient-ils pas agir ensemble sur une même scène, et être dignes les uns des autres? Le destin ne pouvait-il pas être pour quelque chose dans ces grands démêlés où était intéressé le sort du monde? Enfin, le fantôme de la patrie en pleurs qui apparaît à César au bord du Rubicon, cette belle fiction, malheureusement la seule que l'on trouve dans la *Pharsale*, prouve assez quel parti Lucain aurait pu tirer de la fable sans nuire à l'intérêt ni à la dignité de l'histoire.

Il est mort à vingt-sept ans, et cela seul demande grâce pour les fautes de détail, qu'une révision plus mûre pouvait effacer ou diminuer, mais ne saurait l'obtenir pour la nature du plan, dont la conception n'est pas épique, ni pour le ton général de l'ouvrage, qui annonce un défaut de goût trop marqué pour que l'on puisse croire que l'auteur eût jamais pu s'en corriger entièrement.

SECTION III.

Appendice sur Hésiode, Ovide, Lucrèce et Manilius.

Pour compléter ce qui regarde les différens genres de poëmes anciens, il faut dire un mot

des poëmes mythologiques, didactiques et philosophiques d'Hésiode, d'Ovide, de Lucrèce et de Manilius.

On ne s'accorde pas sur le temps où vivait Hésiode; les uns le font contemporain d'Homère, les autres le placent cent ans après : ce qui est certain, c'est qu'il a connu du moins les ouvrages d'Homère, car il a des vers entiers qui en sont empruntés. Tous deux doivent être regardés comme les pères de la mythologie, ce qui suffirait pour en faire l'objet de cette curiosité naturelle qui nous porte à interroger l'antiquité. Elle ne nous a transmis que deux poëmes d'Hésiode, tous deux assez courts, l'un intitulé *les Travaux et les Jours*, l'autre *la Théogonie* ou *la Naissance des Dieux*. Le premier contient des préceptes sur l'agriculture, et a donné à Virgile l'idée de ses *Géorgiques*. On pourrait rapprocher la *Théogonie* des *Métamorphoses* d'Ovide, si l'ouvrage de ce dernier n'était pas si supérieur à celui d'Hésiode.

Ce n'est pas qu'à le considérer seulement comme poëte, il n'ait, même pour nous, un mérite réel qui justifie la réputation dont il a joui de son temps. Il balança un moment celle d'Homère, qui, dans la suite, l'effaça de plus en plus, à mesure que le goût fit des progrès; mais c'est encore beaucoup pour la gloire d'Hésiode

que cette concurrence passagère. Il n'est pas vrai, comme quelques-uns l'ont écrit, qu'il ait vaincu Homère dans une joûte poétique aux funérailles d'Amphidamas : il y remporta en effet une couronne; mais s'il l'avait obtenue sur un concurrent tel qu'Homère, il y avait assez de quoi s'en glorifier pour qu'Hésiode, qui rappelle dans un de ses poëmes cette couronne qu'on lui avait décernée, nommât le rival qu'il avait vaincu, et il ne le nomme pas. C'est donc évidemment un conte qui ne fut imaginé que par les détracteurs d'Homère.

Le poëme des *Travaux et des Jours* semble divisé en trois parties, l'une mythologique, l'autre morale, la dernière didactique. Hésiode commence par raconter la fable de Pandore; et, s'il en est l'inventeur, elle fait honneur à son imagination : c'est du moins chez lui qu'elle se trouve le plus anciennement, ainsi que la naissance de Vénus et celle des Muses, filles de Mnémosyne et de Jupiter. Après l'allégorie de Pandore vient une description des différens âges du monde, qu'Ovide a imitée dans ses *Métamorphoses*; mais l'auteur grec en compte cinq au lieu de quatre, comme on les compte d'ordinaire : l'âge d'or, l'âge d'argent, l'âge d'airain, celui des demi-dieux et des héros, qui revient à ce que nous nommons les temps héroïques, et le siècle de

fer, qui est, selon le poëte, le siècle où il écrit : en ce cas, il y a long-temps qu'il dure. Les écrivains, de tous les temps, ont regardé leur siècle comme le pire de tous. Il n'y a que Voltaire qui ait dit du sien :

Ah ! le bon temps que ce siècle de fer !

Encore était-ce dans un accès de gaieté ; car ailleurs il appelle le dix-huitième siècle l'*égout des siècles*. C'est un de ces sujets sur lesquels on dit ce qu'on veut, selon qu'il plaît d'envisager tel ou tel côté des objets.

Après ce début mythologique, Hésiode commence un cours de morale qu'il adresse, ainsi que le reste de l'ouvrage, à son frère Persée, avec qui il avait eu un procès pour la succession paternelle : cette morale n'est pas toujours la meilleure possible. Elle est suivie de préceptes de culture, entremêlés encore de leçons de sagesse ; car on en rencontre partout dans cet auteur. Il était grand-prêtre d'un temple des Muses sur le mont Hélicon, et l'enseignement a toujours été une des fonctions du sacerdoce. Mais ce que les Muses ne lui avaient pas dicté, c'est le morceau qui termine son poëme, dans lequel il spécifie la distinction des différens jours du mois, dans un goût qui fait voir que celui de l'*Almanach de Liége* n'est pas moderne. C'est là

qu'Hésiode nous apprend qu'il faut se marier le 4 du mois; qu'on peut tondre ses moutons le 11 et le 12, mais que le 12 est infiniment préférable; que le dixième jour est favorable à la génération des mâles, et le quatorzième à celle des femelles, et beaucoup d'autres choses de cette force, ou même d'une sorte de ridicule qu'on ne saurait citer. C'étaient sans doute les rêveries de son temps comme du nôtre; mais Homère n'en a pas fait usage.

La première moitié de la *Théogonie* n'est presque qu'une nomenclature continuelle de dieux et de déesses de tout rang et de toute espèce. On a voulu débrouiller ce chaos à l'aide de l'allégorie: on peut l'y trouver tant qu'on voudra, mais tout aussi mêlée d'inconséquences que la fable même. Le poëte, dont la diction est en général douce et harmonieuse, prend tout à coup, vers la fin de son ouvrage, un ton infiniment plus élevé pour chanter la guerre des dieux contre les géans, tradition fabuleuse dont il est le plus ancien auteur. Cette description et celle de l'hiver, dans *les Travaux et les Jours*, sont, dans leur genre, à comparer aux plus beaux endroits d'Homère. La peinture du Tartare, où les Titans sont précipités par la foudre de Jupiter, offre des traits de ressemblance avec l'enfer de Milton, si frappans qu'il est difficile de douter que l'un n'ait

servi de modèle à l'autre; et c'est une chose assez singulière que la conformité des idées dans un fond que la diversité des religions devait rendre si différent.

Ovide, que je ne considère encore ici que comme auteur des *Métamorphoses*, parce que ses autres écrits appartiennent à d'autres genres dont je parlerai à leur place, Ovide a été un des génies le plus heureusement nés pour la poésie, et son poëme des *Métamorphoses* est un des plus beaux présens que nous ait faits l'antiquité. C'est dans ce seul ouvrage, il est vrai, qu'il s'est élevé fort au-dessus de toutes ses autres productions; mais aussi quelle espèce de mérite ne remarque-t-on pas dans les *Métamorphoses!* Et d'abord, quel art prodigieux dans la texture du poëme! Comment Ovide a-t-il pu de tant d'histoires différentes, le plus souvent étrangères les unes aux autres, former un tout si bien suivi, si bien lié? tenir toujours dans sa main le fil imperceptible qui, sans se rompre jamais, vous guide dans ce dédale d'aventures merveilleuses? arranger si bien cette foule d'événemens, qu'ils naissent tous les uns des autres? introduire tant de personnages, les uns pour agir, les autres pour raconter, de manière que tout marche et se développe sans interruption, sans embarras, sans désordre, depuis la séparation des élémens, qui remplace le

chaos, jusqu'à l'apothéose d'Auguste? Ensuite, quelle flexibilité d'imagination et de style pour prendre successivement tous les tons, suivant la nature du sujet, et pour diversifier par l'expression tant de dénoûmens dont le fond est toujours le même, c'est-à-dire un changement de forme! C'est là surtout le plus grand charme de cette lecture; c'est l'étonnante variété des couleurs toujours adaptées à des tableaux toujours divers, tantôt nobles et imposans jusqu'à la sublimité, tantôt simples jusqu'à la familiarité; les uns horribles, les autres tendres; ceux-ci effrayans, ceux-là gais, rians et doux.

Toutes ces peintures sont riches, et aucune ne paraît lui coûter. Tour à tour il vous élève, vous attendrit, vous effraie, soit qu'il ouvre le palais du Soleil, soit qu'il chante les plaintes de l'Amour, soit qu'il peigne les fureurs de la jalousie et les horreurs du crime. Il décrit aussi facilement les combats que les voluptés, les héros que les bergers, l'Olympe qu'un bocage, la caverne de l'Envie que la cabane de Philémon. Nous ne savons pas au juste ce que la mythologie lui avait fourni, et ce qu'il a pu y ajouter; mais combien d'histoires charmantes! Que n'a-t-on pas pris dans cette source qui n'est pas encore épuisée! Tous les théâtres ont mis Ovide à contribution. Je sais qu'on lui reproche, et avec raison, du luxe dans

son style, c'est-à-dire, trop d'abondance et de parure ; mais cette abondance n'est pas celle des mots qui cache le vide des idées ; c'est le superflu d'une richesse réelle. Ses ornemens, même quand il en a trop, ne laissent voir ni le travail ni l'effort. Enfin, l'esprit, la grâce et la facilité, trois choses qui ne l'abandonnent jamais, couvrent ses négligences, ses petites recherches ; et l'on peut dire de lui, bien plus véritablement que de Sénèque, qu'il *plaît même dans ses défauts*. Quelqu'un a dit de nos jours :

J'étais pour Ovide à vingt ans,
Je suis pour Horace à quarante.

S'il a voulu dire qu'Horace a le goût plus sûr qu'Ovide, cela est incontestable ; mais je crois qu'à tout âge on peut aimer, et beaucoup, l'auteur des *Métamorphoses*. Voltaire avait une grande admiration pour cet ouvrage, et l'on sait qu'il ne prodiguait pas la sienne. Sans doute on ne peut comparer le style d'Ovide à celui de Virgile ; mais peut-être fallait-il que Virgile existât pour que l'on sentît bien ce qui manque à Ovide.

Le sujet qu'a traité Lucrèce est aussi austère que celui des *Métamorphoses* est agréable. On sait que le poëme sur la *Nature des choses* n'est que la philosophie d'Épicure mise en vers, si l'on peut donner ce nom de philosophie aux rêveries

de l'atomisme et de l'athéisme réunies ensemble. La poésie, d'ailleurs, ne se prête volontiers, dans aucun idiome, au langage de la physique ni aux raisonnemens de la métaphysique : aussi Lucrèce n'est-il guère poëte que dans les digressions; mais alors il l'est beaucoup. L'énergie et la chaleur caractérisent son style, mais en y joignant la dureté et l'incorrection. Il y a des gens qui, à cause de cette dureté même, lui ont trouvé plus de force qu'à Virgile, par une suite de ce préjugé ridicule, que la dureté tient à la vigueur, et que l'élégance est près de la faiblesse. Mais comme je ne connais point de vers latins plus forts que ceux de Virgile dans l'épisode de Cacus, ni de vers français plus forts que ceux du rôle de Phèdre, je croirai toujours que la force n'exclut ni l'élégance ni l'harmonie, et que la dureté ne suppose pas la force.

La description de la peste et celle des jouissances physiques de l'amour sont les deux morceaux les plus remarquables du poëme de Lucrèce; ainsi personne n'a mieux peint que lui ce qu'il y a dans la nature et de plus affreux et de plus doux.

Le commencement de son ouvrage a été traduit en vers, dans le siècle dernier, par le poëte Hainaut. Il y en a de bien faits; mais on sent qu'il serait impossible de faire passer l'ouvrage entier

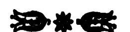
dans une traduction en vers : on l'a tenté de nos jours et sans succès. Le sujet s'y refuse, et c'est là le cas de traduire en prose; car la prose est le langage du raisonnement. C'est ce qu'a fait avec beaucoup de succès feu Lagrange : sa traduction de Lucrèce est la meilleure que nous ayons dans notre langue.

Il nous reste cinq chants du poëme de l'*Astronomie* de Manilius, qui, écrivant sous Tibère, paraît déjà loin du siècle d'Auguste. La physique en est fort mauvaise, et la diction souvent dure, quoiqu'il ne manque point de force poétique.

P. S. C'est à l'article de l'épopée que j'aurais dû faire mention d'Apollonius de Rhodes, auteur d'un poëme grec en quatre chants, sur l'*Expédition des Argonautes*; et cette omission doit être réparée ici, parce que cet ouvrage ne mérite pas d'être oublié. Ce n'est pas que la conception en soit bonne et vraiment épique : il y a peu d'art dans le plan, qui est à la fois trop historique dans l'ordre des faits, et trop chargé d'épisodes sans effet et sans choix; mais l'exécution n'est pas sans mérite en quelques parties. L'amour de Médée pour Jason est peint avec une vérité qui laisse souvent désirer plus de force, mais qui ne paraît pas avoir été inutile à Virgile. On voit que le chantre de Didon n'a pas dédaigné d'emprunter

quelques idées d'Apollonius; mais il faut avouer aussi qu'il leur prête une force d'expression passionnée dont le poëte grec est bien loin : les emprunts sont peu de chose, et la supériorité est immense.

Apollonius vivait sous Ptolémée Philadelphe. Valérius Flaccus, poëte romain du temps de Vespasien, traita le même sujet de la *Conquête de la toison d'or*, en huit livres, qui ne sont pas les chants d'un poëme, car il n'y a de poésie d'aucune espèce : il est aussi loin d'Apollonius que celui-ci de Virgile.



CHAPITRE V.

DE LA TRAGÉDIE ANCIENNE.

SECTION PREMIÈRE.

Idées générales sur le Théâtre des Anciens.

Rien n'est si commun en tout genre que les avis extrêmes, et c'est par cette raison que rien n'est si rare que la vérité; car elle est, comme la vertu, placée entre deux excès. On trouve encore bien des personnes instruites qui croient le théâtre grec fort supérieur au nôtre, et qui soutiennent qu'Eschyle, Sophocle et Euripide n'ont pas été surpassés, ni même égalés. Il y aura toujours, parmi les érudits, une classe d'hommes qui n'admirent que les anciens, parce qu'ils chérissent exclusivement l'objet de leurs études, et qu'ils ne peuvent ni traduire ni commenter les modernes. D'un autre côté, des hommes de beaucoup d'esprit, mais qui ont peu étudié l'antiquité, ou qui ne peuvent s'accoutumer à des mœurs trop différentes des nôtres, regardent la tragédie grecque

comme une déclamation dramatique, et n'y voient que l'enfance d'un art que nous avons porté à sa perfection. Je crois ces deux opinions également injustes. Brumoi, littérateur assez instruit, mais qui avait plus de connaissances que de goût, tout en condamnant ces deux avis extrêmes, ne se montre pas lui-même exempt de toute prévention; et, en avouant que nous avons perfectionné le théâtre, il justifie beaucoup de fautes des anciens, et veut trop souvent excuser, par la différence des temps, ce qui partout est mauvais en soi. Il proscrit les pièces d'invention, et croit trouver dans la nature de bonnes raisons pour qu'on ne puisse s'intéresser à ces sortes de pièces. *Zaïre, Alzire*, et plusieurs autres ouvrages d'un grand effet, l'ont suffisamment réfuté. Mais Brumoi s'entendait-il bien lui-même, lorsqu'en recherchant le principe et l'objet de la tragédie, il s'exprime ainsi : « La crainte et la pitié sont les passions » les plus dangereuses, comme elles sont les plus » communes; car si l'une, et par conséquent l'autre, » à cause de leur liaison, *glace éternellement* les » hommes, il n'y a plus lieu à la fermeté d'âme » nécessaire pour supporter les malheurs inévita- » bles de la vie, et pour survivre à leur impression » trop souvent réitérée. La tragédie corrige la » crainte par la crainte, et la pitié par la pitié, » chose d'autant plus agréable, que le cœur

» humain aime ses sentimens et ses faiblesses : il » s'imagine donc qu'on veut le flatter, et il se trouve » infailliblement guéri par le plaisir même qu'il a » pris à se séduire. »

J'avoue que je n'ai jamais rien vu de tout cela dans la tragédie. Les paroles de Brumoi ne sont qu'un commentaire subtil et erroné du passage d'Aristote, où il est dit que *la tragédie, par la terreur et la pitié, sait corriger ces deux affections de l'âme*; ce qui signifie simplement que l'illusion dramatique, en nous les faisant ressentir, leur ôte ce qu'elles ont de pénible et d'amer. Cette explication est aussi claire que plausible. Mais ce qui peut excuser ceux qui ont adopté celle de Brumoi, c'est cette fatalité invincible qui, accablant les humains de malheurs inévitables, faisait le fond de la tragédie chez les Grecs, comme elle faisait la base de leur système religieux. D'après ce principe, le spectacle des malheurs de la condition humaine, étalé sur la scène, a pu paraître une leçon qui avertissait de s'armer de courage et de patience, et de repousser également, et la crainte qui glace l'âme, et cette faiblesse plaintive qui l'amollit. Mais, quoiqu'en effet toutes les pièces grecques puissent donner cette leçon, on ne voit point qu'Aristote en fasse nulle part l'objet principal de la tragédie et le premier but de l'art dramatique. Les modernes

ne sont égarés en donnant une trop grande extension au passage du *maître*; et Brumoi, en particulier, s'efforce de prouver fort au long que, si Eschyle et Sophocle n'ont pas eu précisément cette idée, *ils ont dû concevoir quelque chose d'approchant, et qu'il est impossible que ces grands hommes aient travaillé sans dessein*; comme si ce n'était pas avoir un dessein que d'assembler ses compatriotes à un magnifique spectacle pour les amuser, les intéresser et les instruire; émouvoir leur cœur en flattant leurs oreilles, et obtenir des couronnes en donnant des plaisirs.

Que veut dire Brumoi quand il prétend que *la pitié est une passion dangereuse*, qu'*elle glace éternellement les hommes*? La plupart des vertus morales, celles surtout qui doivent être les plus précieuses à la société, parce qu'elles sont les plus nécessaires, tiennent au sentiment de la pitié. C'est ce même sentiment que la tragédie développe en nous très-heureusement, bien loin de nous en guérir; qui, loin de *glacer* le cœur, l'ouvre à toutes les impressions qui nous portent à aimer, à plaindre, à secourir nos semblables. Brumoi a commis la même faute que ceux qu'il accuse de ne pas assez distinguer la différence des temps, des nations et des mœurs. Il a oublié qu'il n'y avait plus aujourd'hui, ni de dieux oppresseurs, ni d'oracles funestes, ni de crimes néces-

saires ordonnés par le ciel; qu'ainsi la tragédie, bien loin de nous endurcir contre les infortunes d'autrui, nous attendrit sans danger, porte dans notre âme toutes les émotions qui exercent et augmentent notre sensibilité, nous touche de compassion pour le malheur, nous soulève d'indignation contre le crime, nous transporte d'admiration pour la vertu, et grave en nous de grandes et utiles vérités avec le burin de la poésie. Voilà l'objet de l'art dramatique, art beaucoup plus étendu qu'il ne l'était du temps d'Aristote, et qu'il n'a pu lui-même concevoir tout entier, parce que le plus excellent esprit ne peut pas deviner en tout l'expérience des siècles et les pas du génie.

Un principe d'erreur qu'on retrouve dans presque tout ce qui a été écrit sur la tragédie, c'est de vouloir juger en tout sur les mêmes règles le théâtre des anciens et le nôtre, qui, se rapprochant par les premiers principes de l'art, et par des beautés qui sont communes à l'un et à l'autre, s'éloignent par des différences essentielles dans les accessoires et les moyens. Nous portons au spectacle un esprit tout différent de celui qu'y portaient les Grecs; et ce qu'ils exigeaient de leurs auteurs dramatiques ne suffirait pas, à beaucoup près, pour faire réussir les nôtres. Une scène ou deux par acte, et des chœurs qui ne quittaient pas

la scène et se mêlaient au dialogue dans les situations les plus intéressantes, voilà tout ce que l'on demandait au poëte. Tous les sujets tirés de l'histoire des Grecs les attachaient sans peine, malgré leur extrême simplicité, sans qu'il fût besoin que l'action, graduée sans cesse par des alternatives de crainte et d'espérance, ne s'arrêtant et ne se ralentissant jamais, offrît à tout moment un nouveau degré d'intérêt, un nouvel aliment à la curiosité, durant le cours de cinq actes, et ne la satisfît entièrement qu'à la fin du drame. Pourquoi? C'est que parmi nous le spectacle est pour une assemblée choisie; chez eux le spectacle était pour un peuple. Une tragédie chez les Grecs était une fête donnée par les magistrats dans certains temps de l'année, aux dépens de la république, dont on y prodiguait les richesses. On rassemblait dans un amphithéâtre immense une foule innombrable de peuple, et l'on représentait devant lui des événemens célèbres dont les héros étaient les siens, dont l'époque était présente à sa mémoire, et dont les détails étaient sus par cœur, même des enfans. Une architecture imposante, des décorations magnifiques, attachaient d'abord les yeux, et auraient suffi pour faire un spectacle. La déclamation des acteurs, assujettie à un rhythme régulier et au mouvement donné par l'orchestre; un chœur nombreux, dont les chants

s'élevaient sur un mode plus hardi et plus musical, et devenaient plus retentissans par tous les moyens qui peuvent ajouter à la voix, quand ils sont suggérés par la nécessité de se faire entendre au loin dans un espace couvert de simples toiles; l'accord soutenu entre la déclamation notée, les gestes mesurés et l'accompagnement, accord qui faisait un des plus grands plaisirs d'un peuple sensible à l'harmonie au delà de ce que nous pouvons imaginer; enfin tout ce que nous savons, quoique très-imparfaitement, des spectacles anciens, les masques faits pour enfler les voix, les vases d'airain disposés pour la multiplier; tout nous fait voir qu'ils accordaient aux sens infiniment plus que nous; que la nature, vue de plus loin sur le théâtre, était nécessairement agrandie; qu'exagérés dans leurs moyens et dans leurs procédés, ils s'occupaïent plus de réunir plusieurs sortes de jouissances que de se rapprocher d'une vraisemblance exacte, et cherchaient plus à plaire aux yeux et aux oreilles qu'à faire illusion à l'esprit.

Que l'on réfléchisse maintenant sur toutes les différences qui se présentent entre ce système théâtral et le nôtre. Nous sommes renfermés dans des bornes locales très-étroites, et les objets d'illusion, vus de plus près, doivent être ménagés avec une vraisemblance beaucoup plus rigoureuse.

Nous parlons à une classe d'hommes choisis, dont le goût, exercé par l'habitude de juger tous les jours, est nécessairement plus sévère, et dont l'âme, accoutumée aux émotions, n'en est que plus difficile à émouvoir. Sans aucun objet qui puisse les distraire et flatter leurs sens, ils peuvent s'armer de toute la rigueur de leur raison, et sont encore plus disposés à juger qu'à sentir. Il n'y a là aucune distraction favorable au poëte; lui seul est chargé de tout, et on ne lui fait grâce de rien. Point de musique qui enchante l'oreille, point de chœur qui se charge de remplacer l'action par le chant. On ne lui permettrait pas de faire un acte avec une ode et un récit, comme il arrive si souvent aux poëtes grecs. Il faut *qu'il* aille toujours au fait, quoiqu'il n'en ait qu'un seul à traiter pendant cinq actes; qu'il soutienne la curiosité, quoiqu'il n'ait à l'occuper que d'un seul événement; que le drame fasse un pas à chaque scène, et tourmente sans cesse le spectateur, qui ne veut pas qu'on le laisse respirer un moment. A tant de difficultés que doit vaincre tout auteur dramatique qui veut être joué avec un succès durable, joignez la difficulté bien plus grande encore, et bien plus rarement vaincue, que doit surmonter l'homme de génie qui veut être lu par ses contemporains et par la postérité; la difficulté d'être poëte dans une langue moins

poétique que celle des Grecs, et dans un genre où il faut cacher la poésie aussi soigneusement qu'ils la montraient; et vous verrez que les Racine et les Voltaire sont des hommes encore plus rares que les Euripide et les Sophocle.

Les chœurs établis chez les Grecs permettaient à l'auteur dramatique de s'élever à la plus haute poésie, et c'était sur la lyre de Pindare que Melpomène alors faisait entendre ses plaintes. D'un autre côté, la nature de leur idiome permettait une foule d'expressions simples et naïves, qui, dans le nôtre, seraient basses et populaires. Le poëte pouvait donc tour à tour être très-naturel sans craindre de paraître bas, et très-sublime sans craindre de paraître enflé. Ainsi ce double avantage, tiré du langage et des mœurs, l'éloignait aisément de deux écueils dont nous sommes toujours voisins.

Les modernes en général approfondissent davantage les sentimens et les passions, s'enfoncent plus avant dans une situation théâtrale, remuent le cœur plus puissamment, et savent mieux varier et multiplier les émotions. C'est un progrès que l'art a dû faire. Mais s'il a pu acquérir de l'énergie dans nos grands tragiques, ils n'ont pu surpasser les anciens pour la vérité; et dans cette partie les Grecs ne sauraient être trop étudiés ni trop admirés. De cette qualité qui les distingue,

naît l'extrême difficulté de les bien traduire, surtout en vers. La différence du langage en a mis une grande entre leur dialogue et le nôtre. Chez eux les détails de la vie commune et de la conversation familière n'étaient point exclus de la langue poétique; presque aucun mot n'était par lui-même bas et trivial, ce qui tenait en partie à la constitution républicaine, au grand rôle que jouait le peuple dans le gouvernement, et à son commerce continuel avec ses orateurs. Un mot n'était pas réputé populaire pour exprimer un usage journalier, et le terme le plus commun pouvait entrer dans le vers le plus pompeux et dans la figure la plus hardie. Parmi nous, au contraire, le poëte ne jouit pas d'un tiers de l'idiome national*: le reste lui est interdit comme indigne de lui. Il n'y a guère pour lui qu'un certain nombre de mots convenus; et le génie du style consiste à en varier les combinaisons, et à offrir sans cesse à l'esprit et à l'imagination des rapports nouveaux sans être bizarres, et ingénieux sans être recherchés. Ce secret n'est connu que de trois ou quatre hommes dans un siècle: le reste est déclamateur en voulant être poëte, ou plat en croyant être naturel. C'est qu'il est bien difficile de soutenir un langage de convention, dont il n'existe aucun modèle dans la société, et d'introduire des personnages qui con-

versent en se défendant une grande partie des termes de la conversation. Il faut la plus grande justesse d'esprit et une singulière flexibilité d'élocution pour démêler et saisir ces nuances délicates qui forment ce qu'on appelle le bon goût. Le goût est nécessairement un maître despotique dans une langue qui fut barbare dans son origine, et qui n'a dû sa perfection qu'à la politesse d'un siècle raffiné; au lieu qu'on peut dire de la langue grecque que le génie a présidé à sa naissance, et que depuis il en resta toujours le maître.

SECTION II.

D'Eschyle.

Eschyle est le véritable fondateur du théâtre grec, car les tréteaux ambulans de Thespis ne méritaient pas ce nom. Eschyle était né dans l'Attique, d'une famille ancienne et illustre. Il se partagea de bonne heure entre la philosophie, la guerre et le théâtre. Il étudia les dogmes de Pythagore, se trouva à la journée de Salamine, fut blessé à celle de Marathon, et mit sur la scène, dans sa tragédie des *Perses*, ces triomphes de la Grèce dont il avait été témoin. Son génie militaire éclatait dans ses ouvrages, et l'on appelait sa pièce des *Sept Chefs devant Thèbes*, l'*accouchement de Mars*. Sa dernière campagne fut celle de

Platée, non moins glorieuse aux Grecs que les précédentes. Il se livra dès lors tout entier au théâtre, et donna, sous l'archonte Ménon, quatre tragédies qui furent couronnées : *Phinée, Glaucus, les Perses* et *Prométhée*. Nous avons les deux dernières. Les traditions historiques varient sur le nombre de ses pièces. La nomenclature de Fabricius en compte près de cent. Euripide et Sophocle en composèrent encore davantage ; ce qui prouve ce que j'ai dit ci-dessus, que l'art du théâtre et celui de la poésie étaient beaucoup moins difficiles pour les Grecs que pour nous. Nos auteurs les plus féconds sont bien loin aujourd'hui de ce calcul arithmétique, qui n'est encore rien, il est vrai, si l'on remonte jusqu'à notre Hardy, qui avait fait six cents pièces. Mais Hardy est aussi loin d'égaler Eschyle, qu'Eschyle lui-même est loin de Corneille.

Aristote et Quintilien l'ont regardé comme le véritable inventeur de la tragédie. Chœrile et Phrynicus, cités par Suidas, n'étaient que des chansonniers vagabonds, imitateurs de Thespis. C'est Eschyle, dit Aristote, qui a le premier introduit *deux acteurs sur la scène, où l'on n'en voyait qu'un seul auparavant.* Qu'était-ce que des drames où il n'y avait qu'un personnage ? Quintilien s'explique plus nettement : *Eschyle est le premier*, dit-il, *qui ait fait des tragédies*. Denys

d'Halicarnasse parle de même. Aucun de ces auteurs n'attribue l'invention du poëme tragique à Thespis. Horace est le seul qui ait voulu remonter jusqu'à lui, peut-être par une suite de cette disposition naturelle à chercher la plus petite origine à ce qu'il y a de plus grand.

Eschyle joignait au génie poétique un esprit inventeur dans tout ce qui regarde la mécanique et la décoration théâtrales. Il forma le célèbre Agatharque, qui écrivit un traité sur l'architecture scénique. Il imagina pour ses acteurs ces robes traînantes et majestueuses que les ministres des autels empruntèrent pour les cérémonies de la religion. Par ses soins, le théâtre, orné de riches peintures, représenta tous les objets conformément aux règles de l'optique et aux effets de la perspective. On y vit des temples, des sépulcres, des armées, des débarquemens, des chars volans, des apparitions, des spectres. Il enseigna au chœur des danses figurées, et fut le créateur de la pantomime dramatique. Tous ces services rendus aux beaux-arts ne le garantirent pas de la persécution. Les prêtres lui firent un crime d'avoir mis sur la scène les mystères de la religion dans plusieurs de ses tragédies, et notamment dans ses *Euménides*, que nous avons encore, où Oreste est accusé par les Furies, et défendu par Apollon et Minerve. La populace

ameutée voulut le lapider. Il se réfugia près de l'autel de Bacchus. L'aréopage le sauva de la fureur de ses ennemis en se déclarant son juge, et le renvoya absous en considération des blessures qu'il avait reçues à Marathon. Ainsi ses talens lui auraient coûté la vie, s'il n'en avait eu d'autres que ceux d'un poëte. Ce ne fut pourtant pas le chagrin le plus sensible qu'il essuya. Le danger qu'il avait couru n'avait pu le dégoûter de la poésie. Il eut l'imprudence si commune de ne pas sentir que le génie a aussi sa vieillesse, et qu'il ne faut pas l'exposer au mépris. Les ossemens de Thésée ayant été portés à Athènes par Cimon, ce fut pour la ville un sujet de fêtes et de jeux. Il y eut un concours ouvert pour les poëtes tragiques. Eschyle ne voulut pas manquer une occasion si solennelle. Malheureusement il avait pour concurrent un de ces hommes rares dont les premiers pas sont des triomphes : c'était Sophocle à vingt-quatre ans. L'archonte s'aperçut qu'il y avait parmi le peuple des mouvemens et des brigues qui faisaient craindre que l'esprit de parti n'influât sur le jugement public. Dans ce moment, Cimon et les autres généraux d'Athènes arrivaient sur le théâtre pour y faire des libations. L'archonte les pria de faire la fonction de juges. Sophocle l'emporta. Le vieux Eschyle en fut inconsolable. Il quitta sa patrie, et

se retira auprès d'Hiéron, roi de Sicile, ami et protecteur des lettres, et qui avait à sa cour Épicharme, Simonide, Pindare. C'est en ce pays qu'il finit sa vie, écrasé, dit-on, par une tortue qu'un aigle laissa tomber sur sa tête chauve. Après sa mort, son fils Euphorion fit encore jouer à Athènes plusieurs pièces que son père avait laissées. Elles furent couronnées; mais l'auteur n'était plus.

Il ne nous en reste que sept de toutes celles qu'il avait écrites: *Prométhée*, les *Sept Chefs devant Thèbes*, les *Perses*, *Agamemnon*, les *Coëphores*, les *Euménides*, et les *Suppliantes*. Toutes se ressentent de l'enfance de l'art, et les beautés sont plus de l'épopée que de la tragédie. On y reconnaît un génie mâle et brut, nourri de la poésie d'Homère, dont il s'avouait l'imitateur. *Mes pièces*, disait-il, *ne sont que des reliefs des festins d'Homère.* Mais dans les *Coëphores* il y a des beautés vraiment dramatiques, et dans les *Sept Chefs* des morceaux d'une très-belle poésie. Je m'arrêterai principalement sur ces deux dernières, après avoir dit un mot de chacune des autres.

Le sujet de *Prométhée* est monstrueux. Vulcain, accompagné de la Force et de la Violence, ministres de Jupiter, fait attacher sur le mont Caucase, avec des chaînes de diamant, le dieu

Prométhée, que le maître des dieux veut punir, on ne sait pourquoi, d'avoir dérobé le feu du ciel, et d'avoir enseigné aux hommes tous les arts. Les nymphes de l'Océan, l'Océan lui-même, et la malheureuse Io, poursuivie aussi par Jupiter, viennent tour à tour entendre les plaintes de Prométhée, que son malheur n'a point abattu, qui se vante même de savoir le seul moyen que Jupiter puisse employer pour n'être pas renversé un jour du trône des cieux, et jure que rien ne l'obligera de le révéler, à moins qu'on ne le délivre de ses chaînes. Mercure vient le sommer de dire ce secret, et lui déclare que, s'il s'obstine au silence, Jupiter va le foudroyer et le laisser en proie à un vautour qui lui déchirera les entrailles. L'inébranlable Prométhée garde le silence, et brave les menaces de celui qu'il nomme le tyran des dieux. L'arrêt s'exécute : la foudre tombe, disperse le rocher où Prométhée est enchaîné, et la pièce finit. Cela ne peut pas même s'appeler une tragédie.

Les *Perses*, dont le sujet est plus rapproché de la nature, n'offrent rien de plus régulier, mais on sent combien cet ouvrage devait plaire aux Athéniens. C'est la défaite des Perses à Salamine, qui occupe cinq actes en récits, en descriptions, en présages, en songes, en lamentations : nulle trace encore d'action ni d'intrigue. La scène est

à Suze. Des vieillards, qui forment le chœur, attendent avec inquiétude des nouvelles de l'expédition de Xerxès. Atossa, mère de ce prince, vient leur raconter un songe qui l'épouvante. Arrive un soldat échappé de l'armée, qui raconte le désastre des Perses. Atossa évoque l'ombre de Darius, et, contre l'ordinaire des ombres, qui ne reviennent que pour révéler aux vivans quelque grand secret, celle-ci ne paraît que pour entendre de la bouche d'Atossa ce qu'elle-même vient d'apprendre de la défaite de Xerxès. Au cinquième acte, Xerxès lui-même paraît seul avec un carquois vide, qui est, dit-il, tout ce qui lui reste de cette prodigieuse armée qu'il avait amenée contre les Grecs. Il s'est sauvé avec bien de la peine. Il pleure, gémit, et ne fait autre chose que de recommander à sa mère et aux vieillards de pleurer et de gémir. Toute la pièce d'ailleurs est remplie, comme on peut se l'imaginer, des louanges du peuple d'Athènes : il est invincible, il est favorisé du ciel, il est le soutien de la Grèce. Tout cela était vrai alors; mais le poëte met ces louanges dans la bouche même des ennemis vaincus, et l'on sent combien elles en deviennent plus flatteuses. Il leur montre, pendant cinq actes, les Perses dans la terreur, dans l'humiliation, dans les larmes, dans l'admiration pour leurs vainqueurs. Avec un tel sujet, traité devant des

républicains enivrés de leur gloire, et qui n'avaient pas encore appris à être difficiles, on pouvait être couronné sans avoir fait une scène tragique, et c'est ce qui arriva. Mais après la défaite entière des Athéniens en Sicile, la destruction de toutes leurs forces, et la perte de cet ascendant qu'ils avaient dans la Grèce, si quelque poëte eût fait une tragédie pour leur prouver qu'ils étaient le premier peuple du monde, je doute qu'ils l'eussent couronné, car les Athéniens se connaissaient en louanges.

Agamemnon est une pièce froidement atroce. On est un peu étonné qu'un homme de lettres qui connaissait les anciens, Lefranc de Pompignan, à qui nous devons une traduction élégante d'Eschyle, porte l'enthousiasme de traducteur jusqu'à dire que ce poëte a *perfectionné l'art qu'il avait inventé*, et se récrie entre autres choses sur la beauté du caractère de Clytemnestre. « *Agamemnon*, dit-il, a le défaut de plusieurs de nos » pièces modernes : ses premiers actes ne sont » qu'une longue exposition ; l'action ne commence qu'au quatrième. » C'est un peu tard, et je ne connais point de pièce sur notre théâtre à qui l'on ait pardonné une pareille faute. Il ajoute : « Le cinquième acte est du plus grand » intérêt. Les personnages de Clytemnestre et de » Cassandre n'y laissent rien à désirer. » Il est

vrai que les prophéties de Cassandre sont belles; mais des prophéties sont un beau détail, et ne sont point un caractère. Quant à celui de Clytemnestre, il me semble qu'on n'y peut rien tolérer : elle est d'une atrocité qui révolte. Un grand crime n'est théâtral qu'avec une grande passion ou de grands remords. Si Clytemnestre était forcenée de jalousie comme Hermione, ou d'ambition comme Cléopâtre, je pourrais concevoir son crime; mais elle n'est ni amoureuse, ni jalouse, ni ambitieuse. Seulement elle veut tuer son mari, et le tue. Voilà la pièce. Elle se contente de dire qu'Agamemnon a mérité la mort en faisant immoler sa fille : elle le répète trois ou quatre fois. Du reste, il ne sort pas de cette âme, que l'idée d'un semblable forfait devait au moins troubler, un seul mot de passion, un cri de fureur, un accent de violence. Il n'y a point d'exemple d'une scélératesse si tranquille, et par conséquent si froide. Elle attend son époux pour l'égorger sans être combattue un moment, et quand elle l'a assassiné, elle sort de son palais pour s'en vanter devant tout le peuple avec une insolence aussi calme qu'inconcevable. Il faut l'entendre elle-même pour juger où en était encore cet art que Pompignan veut qu'Eschyle ait *perfectionné*.

« Quand il faut se venger d'un ennemi qui doit » nous être cher, ne faut-il pas lui tendre un

» piége qu'il ne puisse éviter? Je méditais depuis » long-temps cette vengeance légitime : l'occasion » s'est présentée ; je l'ai saisie avec ardeur. Agamemnon ne vit plus : je l'avouerai sans crainte. » Tout était si bien disposé qu'il ne pouvait ni » fuir ni se défendre. Il s'est trouvé pris dans un » superbe voile comme dans des liens indissolubles. Je l'ai frappé deux fois, et deux fois il a » gémi sous mes coups. Il tombe à mes pieds, je » le frappe encore, et ce dernier coup l'envoie » chez Pluton. Il expire : son sang rejaillit sur moi; » rosée qui m'a paru plus douce que les eaux du » ciel ne le sont pour les productions de la terre. » J'annonce sans effroi ce que j'ai fait : il m'est égal » que vous m'approuviez ou me blâmiez. Voilà le » corps d'Agamemnon, le corps de mon époux. » Je n'ai rien commis que de juste ; je l'ai poignardé : c'est tout ce que j'avais à vous dire. » (*Traduction de Lefranc de Pompignan.*)

Je ne doute pas qu'en cet endroit Brumoi ne répondît comme il fait si souvent : *Les Athéniens étaient un peuple éclairé : comment croire qu'ils aient applaudi une sottise ?* Et il conclut qu'il y a quelque raison que nous ne savons pas, et qui justifie ce qui nous paraît sans excuse. Avec cette méthode, il n'y a rien qu'on ne fît trouver bon. Mais, sans aller plus loin, les Anglais sont assurément un peuple très-éclairé, et tous les jours

ils applaudissent ce que nous ne supporterions pas. On en trouverait fort bien les raisons; mais la logique de Brumoi dispense d'en chercher : ce qui est beaucoup plus court. Ici, par exemple, ne peut-on pas dire que, si cette pièce fut honorée d'un prix, c'est que le théâtre était encore à moitié barbare et bien loin de la perfection où Sophocle le porta dans la suite? Et qui ne sait qu'à cette époque, ce qui n'est qu'atroce et noir paraît énergique et grand? Malheureusement, lorsque la corruption et la décadence succèdent aux modèles et naissent de la satiété, l'on retombe, à l'autre bout du cercle, dans le même abus par où l'on avait commencé, et de nos jours ce commentaire trouverait aisément son application.

Au cinquième acte des *Coëphores*, qui ne sont autre chose que le sujet connu parmi nous sous les noms d'Électre et d'Oreste, ce dernier tue sa mère aussi froidement qu'elle a tué son époux.

Les *Euménides* sont la troisième pièce que la famille des Atrides ait fournie à Eschyle. Il en a suivi exactement l'histoire dans ses trois tragédies : celle d'*Agamemnon*, où ce prince est assassiné par sa femme; celle des *Coëphores*, où il est vengé par son fils; celle des *Euménides*, où Oreste est en proie aux Furies. Cette dernière est au moins aussi étrangère à nos mœurs que *Pro-*

méthée. L'ouverture du théâtre représente les Euménides endormies à côté d'Oreste dans le temple de Delphes : c'est Apollon, protecteur de ce malheureux prince, qui est venu à bout de les assoupir, et qui lui conseille de profiter de l'occasion et de s'échapper, comme si les Furies devaient être bien embarrassées à leur réveil pour le retrouver ; et puis expliquez la mythologie! Quoi qu'il en soit, Oreste trouve le conseil fort bon, et il prend la fuite. Survient l'ombre de Clytemnestre, qui trouve fort mauvais que les Furies sommeillent; et en effet, l'on serait tenté de croire que ces filles de la Nuit ne devraient jamais sommeiller, tant qu'il y a des coupables à tourmenter. Mais c'est aussi un dieu qui les a endormies, et leur sommeil est bien dur, car il se passe beaucoup de temps avant que Clytemnestre parvienne à les réveiller. Cette scène est curieuse. En voici une petite partie fidèlement traduite par Pompignan, mais pour cette fois condamnée par lui-même :

CLYTEMNESTRE.

« Écoutez mes plaintes, ô divinités infernales! » écoutez Clytemnestre qui se montre à vous pen- » dant votre sommeil ! » (*Ici les Euménides ronflent*.)

« Vous me répondez par un vain bruit, et votre » proie s'éloigne. Vous pouvez dormir en effet ;

» les supplians ne vous importunent guère. » *(Les Euménides ronflent.)*

« Quel profond sommeil! Mes douleurs ne vous » touchent pas. Cependant le meurtrier de sa mère, » Oreste, s'enfuit! » *(Les Euménides ronflent.)*

« Vous dormez encore! rien ne peut vous » éveiller! Ah! noires Furies! vous ne savez faire » que du mal. » *(Les Euménides ronflent.)*

« La Fatigue et le Sommeil se sont unis en» semble pour assoupir ces monstres cruels. » *(Les Euménides ronflent, et une d'elles s'écrie, en rêvant :* Arrête! arrête! arrête!)

Un moment après elles s'éveillent enfin, et se reprochent leur négligence. Apollon veut les chasser de son temple : elles le querellent sur la protection qu'il accorde à un parricide. « Jeune » dieu, lui disent-elles, tu as trompé de vieilles » déesses. » Cependant Oreste s'est enfui de Delphes à Athènes, et le poëte y transporte la scène au troisième acte. Ce n'est pas là, comme on voit, la règle des unités. Dispute d'Oreste avec les Furies dans le temple de Minerve; mais ce n'est pas l'Oreste que nous connaissons, car il leur parle de sang-froid et avec beaucoup de bon sens. Il ne paraît pas que ces Furies lui fassent grand mal, ni même grande peur. Il implore la protection de Minerve, qui descend au bruit, et veut savoir de quoi il s'agit. Les Euménides accusent; Oreste

se défend. Minerve s'abstient de juger une cause *qui est*, dit-elle, *au-dessus des mortels*; mais elle déclare qu'elle va remettre ce jugement à un tribunal composé des hommes les plus justes et les plus éclairés d'Athènes. Il y a ici un magnifique éloge de ce tribunal, qui n'est autre chose que l'aréopage, dont le poëte attribue l'établissement à Minerve, et relève la majesté jusqu'à le faire juge des dieux et des hommes, puisque Apollon plaide devant lui pour Oreste contre les Euménides. C'est pourtant pour cette pièce que l'on voulut lapider Eschyle : il paraît que ce peuple d'Athènes était fort difficile à manier. Conclusion : Apollon déclare que « l'enfant est l'ouvrage du » père, et non pas de la mère, qui n'en est que la » dépositaire ; que Minerve elle-même est née de » Jupiter seul, ce qui prouve qu'on peut se passer » de mère ; » et autres raisons de la même force, qui persuadent pourtant la moitié de l'aréopage ; car, lorsqu'on va aux voix, les suffrages pour et contre se trouvent égaux, et dans ce cas la loi absout. Voilà Oreste hors d'affaire, et le poëte aussi : mais il faut convenir que voilà une étrange pièce.

Le sujet des *Suppliantes* est aussi simple que celui des *Euménides* est extraordinaire ; mais il n'y a pas plus d'action dans l'une de ces deux pièces que dans l'autre. Ces Suppliantes sont les

cinquante filles de Danaüs, qui ont quitté l'Égypte pour ne pas épouser les fils d'Égyptus : elles viennent avec leur père supplier Pélasgus, roi d'Argos, de leur donner l'hospitalité. Trois actes se passent à savoir s'il les recevra ou non. Au quatrième, il y consent. Au cinquième, un envoyé d'Égyptus vient les réclamer : le roi d'Argos les refuse, et elles demeurent chez lui. Se douterait-on qu'il y eût là une tragédie?

Le sujet des *Sept Chefs* en pouvait fournir plus d'une : c'est celui de la *Thébaïde*, qu'on a tourné de tant de manières, sans en faire jamais rien de bon. « A proprement parler, dit Pompignan, il n'y » a point d'acteurs dans cette tragédie. Étéocle ne » se montre que pour écouter des récits, gronder » des femmes, expliquer des devises ; Ismène et » Antigone n'arrivent sur la scène qu'après le » combat et la mort des deux frères : mais il y a » dans ce poëme deux personnages invisibles qui » le remplissent depuis le commencement jusqu'à » la fin, la Terreur et la Pitié. » *Très-invisibles* en effet, car j'avoue qu'il m'est impossible de les y voir. Mais cette pièce offre du moins de grandes beautés de détail. Les chœurs, une des parties les plus brillantes d'Eschyle, y sont d'une poésie admirable. Quant au siége de Thèbes, ce pouvait être un grand événement pour les Grecs ; mais pour nous un siége ne peut nous intéresser

qu'autant que les assiégeans et les assiégés sont respectivement dans des situations critiques et attachantes. Quand il ne s'agit d'autre chose que de savoir si la ville sera prise ou non, et qui règnera d'Étéocle ou de Polynice, dont l'un ne paraît même pas, et dont l'autre ferait aussi bien de ne pas paraître, il n'y a ni terreur ni pitié. Parmi ces longs récits, ces longues descriptions, quelques morceaux choisis peuvent donner une idée du style de l'auteur, et en même temps d'un genre de beautés qui n'entrerait pas aisément dans une de nos tragédies. Souffririons-nous que l'énumération des sept chefs qui assiégent Thèbes, et la description de leur armure, occupât un acte entier? C'est pourtant ce que fait Eschyle; et cet acte est le troisième de la pièce, ce qui pour nous est encore bien plus extraordinaire. Voici la marche de cet acte. Un officier thébain rend compte à Étéocle des dispositions de l'armée des assiégeans. Il y a une attaque préparée à chaque porte, et à chacune commande un des chefs alliés de Polynice. Quand l'officier a fait la description d'un de ces chefs, le chœur implore le secours des dieux, Étéocle nomme le Thébain qui sera chargé de repousser l'attaque; et ce détail, qui recommence sept fois, remplit un acte: nous souffririons à peine qu'il remplît une scène.

Le terrible Tydée, au bord de l'Isménus,
Menace en frémissant la porte de Prétus.
Le fleuve vainement s'oppose à son passage,
Vainement le devin, que trouble un noir présage,
Veut arrêter ses pas en attestant les dieux;
Le guerrier, tel qu'on voit un serpent furieux
Dont les feux du midi, sur un brûlant rivage,
Embrasent les poisons et réveillent la rage,
Le guerrier du devin accuse la frayeur;
Il méprise un augure, il insulte à la peur.
Il agite, en parlant, trois aigrettes flottantes,
De son casque d'airain parures menaçantes;
Frappe et fait retentir son vaste bouclier,
Industrieux ouvrage, où brille sur l'acier
Cet astre, œil de la Nuit, qui décrit sa carrière
Dans des cieux étoilés que remplit sa lumière.
Ainsi marche au combat ce guerrier orgueilleux:
Une lance à la main et le feu dans les yeux,
Il appelle à grands cris la guerre et le carnage;
Semblable au fier coursier qui, bouillant de courage,
Entend bruire de Mars les affreux instrumens,
Et répond à ce bruit par des hennissemens, etc.

On croit lire l'*Iliade*, et l'épopée n'a pas un autre ton. Étéocle oppose à Tydée Mélanippe, fils d'Astacus. L'officier continue son récit:

A la porte d'Électre, aux assauts destinée,
S'élève comme un roc l'énorme Capanée:
Et que puissent les cieux, prompts à vous exaucer,
Détourner les malheurs qu'il vous ose annoncer!
Nul mortel ne saurait égaler sa stature:
Audacieux géant, qu'agrandit son armure,
Il jure que nos tours tomberont sous son bras,
Que les dieux conjurés ne nous sauveraient pas.

D'une voix sacrilége, il défie, il blasphème
L'Olympe, le Destin, et Jupiter lui-même.
Il ose se vanter qu'en vain ce dieu jaloux
Armerait contre lui son foudroyant courroux.
Pour lui, tout ce fracas qui fait trembler la terre,
N'est rien que du midi la vapeur passagère.
Pour jeter plus d'effroi, son bouclier d'airain
Présente un homme nu, la torche dans la main,
Et ces sinistres mots : *J'embraserai la ville.*
Contre un tel ennemi vous sera-t-il facile
De trouver un guerrier prêt à se mesurer ?
Qui l'osera combattre ?

On voit que l'usage des devises guerrières a précédé de beaucoup la chevalerie moderne. Étéocle se propose d'envoyer Polyphonte à la rencontre de Capanée, et le Thébain reprend son discours :

Aux remparts de Minerve, Hippomédon s'avance,
Portant d'un bras nerveux un bouclier immense.
Je l'ai vu, j'ai frémi : la main de l'artisan
A gravé sur le fer un monstrueux Titan.
Typhée, en rugissant, de sa bouche enflammée
Vomit de longs torrens d'une noire fumée.
Des serpens à l'entour, formant un cercle affreux,
De leurs corps repliés entrelacent les nœuds.
Le cri de ce guerrier inspire l'épouvante ;
Il a la voix, la marche et l'œil d'une bacchante, etc.

Mais plus loin, vers le nord, au tombeau d'Amphion,
Respirant le ravage et la destruction,
Le jeune Parthénope, impatient, s'élance.
Non moins présomptueux, il jure sur sa lance,

Seule divinité qu'atteste sa fureur,
Que malgré tous les dieux son bras sera vainqueur.
Brillant fils d'une nymphe, et né sur les montagnes,
Il quitta l'Arcadie et ses belles campagnes,
Lorsqu'un premier duvet, fleur de la puberté,
Ornait à peine encor sa naissante beauté.
Mais né d'un sang divin, il n'est pas moins farouche :
L'orgueil est dans ses yeux, l'insulte est dans sa bouche,
Et son armure même, outrageant nos remparts,
Nous retrace le monstre, horreur de nos regards,
Le Sphinx, de nos malheurs cette impure origine, etc.

C'est bien là le style de l'épopée. Voici celui de l'ode. Le chœur est formé d'une troupe de jeunes filles thébaines : épouvantées des horreurs de la guerre et du sort qui les menace, si Thèbes tombe au pouvoir du vainqueur, elles adressent leur prière aux dieux.

Du plus mortel effroi nos sens sont pénétrés.
De combien d'ennemis ces murs sont entourés !
Telle du haut des airs la colombe timide
Voit d'un vol effrayant fondre l'autour rapide ;
L'infortunée, hélas ! tremble pour ses petits,
Et d'une aile impuissante elle couvre leurs nids.

Qu'allons-nous devenir ? Les héros des batailles
Ont fait voler leurs traits autour de nos murailles.
Dieux ! protégez les murs que Cadmus a bâtis !
S'il faut qu'à l'étranger ils soient assujettis,
Si vous abandonnez cette ville si chère,
Des sources de Dircé l'eau pure et salutaire,
Dircé, fleuve sacré, pour vous si plein d'appas,
Le plus beau que Neptune épanche en ces climats,

Pourrez-vous habiter dans un plus doux asile ?
O dieux! qui d'Agénor gardez l'auguste ville,
A nos fiers ennemis renvoyez la terreur;
Brisez entre leurs mains les traits de leur fureur,
Et, sauveurs des Thébains, garans de notre gloire,
Recevez dans nos murs l'encens de la victoire.

Pourriez-vous voir, ô dieux! ces remparts renommés,
Par les flambeaux de Mars en cendre consumés,
Et les filles de Thèbe, à servir destinées,
Aux pieds de leurs vainqueurs par les cheveux traînées;
Nos citoyens captifs, amenés dans Argos,
Marchant le front baissé, comme de vils troupeaux?
Quel désordre! quel bruit! ô ville malheureuse!
Tu pleures tes enfans, ta solitude affreuse.
Hélas! qu'il est cruel pour de jeunes beautés,
A qui l'hymen gardait de chastes voluptés,
De quitter le séjour de leur paisible enfance,
D'assouvir des soldats la brutale insolence!
La mort est préférable à cet amas d'horreurs
Qu'à des murs pris d'assaut réservent les vainqueurs.

La victoire inhumaine est le signal du crime.
L'un emporte sa proie ou traîne sa victime;
Une torche à la main l'autre embrase les toits.
L'impitoyable Mars ne connaît plus de lois:
Il marche, ivre de sang, à la lueur des flammes,
Au bruit des fers, aux cris des enfans et des femmes;
Sa fureur y répond par des rugissemens;
Il foule sous les pieds les plus saints monumens.
Près de lui la rapine, au milieu du carnage,
Dispute des débris, combat pour le partage:
Les présens de Cérès, ravis et dispersés,
Sont aux pieds des soldats au hasard entassés;
Et, debout devant eux, des captives tremblantes
Font ruisseler le vin dans les coupes sanglantes.

Le sort leur donne un maître : il faut, quel changement !
Devenir de son lit le servile ornement ;
Il faut même oublier que jadis une mère
Ne les éleva pas pour ce vil ministère, etc.

Au quatrième acte, on apporte sur le théâtre les corps sanglans d'Étéocle et de Polynice, tués l'un par l'autre, et il y a ici une scène dont l'exécution est belle et pathétique, mais qui pour nous conviendrait mieux à l'opéra qu'à la tragédie. Un chœur de Thébains, et ensuite les sœurs des deux princes, Ismène et Antigone, déplorent tour à tour les crimes, les fureurs et la mort des deux frères, dont les cadavres sont sous leurs yeux. C'est une espèce d'ode en dialogue, un duo de plaintes et de regrets, en très-beaux vers, et d'une forme très-favorable à la musique, dont les développemens seraient ici fort bien placés; mais tout ce qui arrête et suspend l'action est dans une tragédie un défaut réel, et c'est l'inconvénient de cette scène qui est trop prolongée, et où la même idée est répétée trop souvent, quoique sous des formes toujours poétiques. Au reste, l'auteur n'avait nulle raison pour l'abréger, car la pièce est à peu près finie, le cinquième acte ne contenant rien autre chose que la défense de donner la sépulture à Polynice, qui est mort en combattant contre sa patrie. Il ne me reste donc, pour terminer l'extrait de cette

pièce, qu'à donner une traduction de la scène dont je viens de parler.

PREMIER CHOEUR.

O frères insensés ! ô princes déplorables !
Sourds aux conseils de l'amitié,
Vous avez assouvi vos haines implacables,
Et vous voilà tous deux un objet de pitié.

SECOND CHOEUR.

Ils ont de leur famille achevé la ruine ;
Ils n'ont point démenti leur fatale origine.

PREMIER CHOEUR.

Malheureux ! le fer seul a pu vous accorder ;
Le fer, de vos débats, seul a pu décider.
L'Euménide attachée à toute votre race
Était auprès d'OEdipe ; elle entendait ses cris
Quand il a maudit ses deux fils :
Elle vient d'accomplir sa sanglante menace.

SECOND CHOEUR.

Le fer est descendu jusqu'au fond de leur cœur :
Voyez leurs profondes blessures.

PREMIER CHOEUR.

Le sang inondait leurs armures ;
Et leur bouche mourante exhalait leurs fureurs.

SECOND CHOEUR.

Tous deux, en immolant un frère,
Ils poussaient des cris forcenés.

PREMIER CHOEUR.

Tous deux en combattant semblaient environnés
Des malédictions d'un père.

SECOND CHOEUR.

Le deuil noircit nos tours, et nos murs ont gémi.
Ils sont tombés nos rois, hélas ! et Thèbes pleure :
Le trône armait le bras de ce couple ennemi ;
La terre ouvre à tous deux leur dernière demeure.

PREMIER CHOEUR.

D'autres hériteront de ce trône odieux
Qu'a long-temps disputé leur rage.
Le fer, de leur querelle arbitre impérieux,
Leur a fait un égal partage.

SECOND CHOEUR.

Tous deux n'auront de leur pays
Que la place où leurs corps seront ensevelis.

PREMIER CHOEUR.

Ah ! malheureuse entre les mères,
La mère, épouse de son fils,
Qui mit au jour, hélas ! ces deux fils sanguinaires,
Pour être à jamais ennemis !

SECOND CHOEUR.

Fiers rivaux que n'a pu réunir la nature,
Ce sang qui fut puisé dans une source impure,
Ce sang répandu par vos coups,
Se mêle en s'écoulant, se confond malgré vous.

PREMIER CHOEUR.

De la terre exécrable ouvrage,
Ce métal exterminateur,
Le fer, présent fait à la rage,
Mars, impitoyable vengeur,
Ont ainsi partagé le funeste héritage
Qu'OEdipe à ses enfans laissa dans sa fureur.

SECOND CHOEUR.

De la grandeur ils ont senti l'ivresse,
Ils ont brigué le pouvoir, les trésors.

Dans le sein de la terre ils trouvent leur richesse,
Et leur royaume est chez les morts.

PREMIER CHOEUR.

L'Euménide, au sein des ténèbres,
Au moment où le glaive a terminé leurs jours,
Poussa des cris aigus au sommet de nos tours,
Et lamenta des chants funèbres.

SECOND CHOEUR.

Aux portes de la ville, au pied de nos remparts,
Até, menaçante, inflexible,
Vint asseoir son trophée horrible,
Et sur les combattans attacha ses regards.
Elle vit leur trépas, comme elle vit leurs crimes,
Et resta satisfaite auprès de ses victimes.

ISMÈNE.

Polynice!

ANTIGONE.

Étéocle!

ISMÈNE.

O vœux toujours trompés!

ANTIGONE.

Tous deux frappent et sont frappés.

ISMÈNE.

Le sang contre le sang!

ANTIGONE.

Le frère contre un frère

ISMÈNE.

Ah! je succombe à ma misère.

ANTIGONE.

D'intarissables pleurs mes yeux seront trempés.

ISMÈNE.

Le malheur nous unit autant que la nature.

ANTIGONE.

Ciel ! où sera leur sépulture ?

ISMÈNE.

Où donc recevrez-vous, rivaux infortunés,
Les suprêmes honneurs qui vous sont destinés ?

ANTIGONE.

En quel endroit de cette terre ?

ISMÈNE.

Au tombeau de nos rois.

ANTIGONE.

A côté de leur père, etc.

Nous voici enfin arrivés au seul ouvrage d'Eschyle, du moins de ceux qui nous restent, où l'on trouve des beautés vraiment tragiques, vraiment théâtrales : c'est la pièce intitulée les *Coëphores*, mot qui signifie *porteurs de libations*, parce que le chœur est composé de femmes esclaves qui portent des vases et des présens funeraires. Ce n'est pas la seule fois que le chœur a donné son nom aux tragédies des Grecs. Les *Phéniciennes* d'Euripide, dont le sujet est précisément la Thébaïde, sont appelées ainsi, parce que le chœur est composé de femmes de Phénicie ; et les *Trachiniennes* de Sophocle, dont le sujet est la mort d'Hercule, tirent aussi leur nom de femmes de Trachine, ville de Thessalie, où se passe la scène. Celle des *Coëphores* est dans

Argos. Le sujet est la vengeance qu'Électre et Oreste veulent tirer du meurtre d'Agamemnon, assassiné par leur mère Clytemnestre. Ce sujet, traité tant de fois parmi les modernes, n'a pas excité moins d'émulation chez les anciens. Il a été un objet de concurrence entre Eschyle, Euripide et Sophocle. On n'avait pas alors cette ridicule et révoltante injustice de croire que ce fût un crime de s'exercer sur un sujet déjà manié par un autre auteur. Cette noble rivalité ne passait pas pour une basse jalousie, et les Grecs, occupés de leurs plaisirs, ne calomniaient pas si maladroitement ceux qui leur en préparaient de nouveaux. Le vaste champ des arts est ouvert à tout le monde : nulle partie n'en appartient exclusivement à celui qui le premier y a porté la main; et les traces mêmes du génie, toutes respectables qu'elles sont, ne rendent point sacrilége celui qui s'avance sur la même route.

Les *Coëphores* sont encore une pièce très-imparfaite; mais le sujet en est dramatique; on commence à voir quelque idée d'une action théâtrale. Eschyle est même le premier qui ait imaginé d'introduire Oreste apportant la fausse nouvelle de sa propre mort, invention heureuse et qui a été suivie. Mais d'ailleurs il y a peu d'art dans la pièce. La reconnaissance du frère et de la sœur n'est nullement ménagée : au moment où

Électre voit des cheveux sur le tombeau d'Agamemnon, elle songe à son frère, et fait des vœux pour son retour. Oreste, qui est caché dans le voisinage, se montre aussitôt, et dit : *Je suis celui que vous désirez; je suis Oreste.* Égisthe et Clytemnestre ne paraissent qu'un moment et pour être égorgés. Nul développement dans les caractères, nulle suspension dans les événemens. Électre et Oreste ne sont jamais en danger, et leur danger devait être la plus grande source d'intérêt. Mais enfin le style et le dialogue sont du ton de la tragédie, et la scène qui ouvre le second acte est d'un ordre supérieur. C'était pour la première fois que Melpomène prenait un ton si élevé. On aime à voir ces premiers efforts d'un art naissant; et ce doit être une chose digne d'attention qu'une scène d'Eschyle que le grand Racine admirait comme un des plus beaux monumens de la tragédie antique. Elle est d'abord d'un appareil très-imposant, et ce n'est pas la seule fois qu'Eschyle a pu servir de modèle dans cette partie de l'art, qui consiste à donner à la représentation une pompe qui fait partie du sujet et ajoute à la situation. Électre s'avance portant des libations et des offrandes, et suivie d'un chœur de femmes esclaves, qui portent aussi des vases et des présens : c'est Clytemnestre qui a chargé Électre de ses dons funèbres, destinés à

honorer le tombeau d'Agamemnon, et à fléchir, s'il se peut, son ombre irritée. Pour entrer dans l'esprit de cette scène, il faut bien se souvenir du pouvoir que les anciens attachaient aux imprécations religieuses et à la vengeance des mânes. Si Électre balance, comme on va le voir, à implorer l'ombre d'Agamemnon et à maudire ses assassins, c'est qu'elle est bien sûre que sa prière ne sera pas vaine, qu'elle sera entendue des dieux infernaux, et qu'ils se chargeront de l'exaucer. Demander la mort des coupables, c'est demander la mort de sa mère : elle tremble, elle hésite, et le chœur la rassure et l'encourage. Parmi nous, elle balancerait moins à prononcer des malédictions dont l'effet ne nous paraîtrait pas devoir être si prompt et si infaillible, et qui d'ailleurs semblent être le cri naturel des opprimés et la consolation de l'impuissance. C'est par une suite de cette même croyance, qui n'est pas la nôtre, que Clytemnestre elle-même s'efforce d'apaiser, autant qu'il est possible, l'ombre de son époux massacré, et n'ose se présenter devant sa tombe qu'elle profanerait par sa présence. Elle envoie sa fille, qui est innocente et qui doit être chère à son père; et sa fille saisit ce même instant pour faire d'un sacrifice expiatoire une invocation de vengeance et de haine adressée aux divinités infernales, et dont l'effet doit tomber sur

Clytemnestre. Cette idée est grande et sublime, et le moment où Électre se résout à lancer enfin ces fatales imprécations devait faire frémir les spectateurs.

ÉLECTRE, *aux femmes qui la suivent.*

Vous, qu'en mon infortune il m'est permis de voir,
Esclaves, qui m'aidez dans ce triste devoir,
Quels vœux puis-je former sur le tombeau d'un père ?
En épanchant les eaux du vase funéraire,
Dirai-je : « Agamemnon, c'est ton épouse en pleurs
» Qui t'offre, par mes mains, les dons de ses douleurs
» Aux mânes d'un époux elle offre cet hommage ! »
Non, je ne l'ose pas. Hélas ! et quel langage,
Quelle prière encore et quels souhaits pieux
Conviennent à sa fille en ces funèbres lieux ?
Parlez, qu'en ce moment vos avis m'encouragent.
Ah ! sur les meurtriers dont les présens l'outragent,
Si ma voix, appelant sa vengeance et ses coups,
De ses mânes trahis attestait le courroux !
Si mon cœur en croyait ce transport qui l'anime....
Enfin, puisque je viens pour expier un crime,
Dois-je jeter au loin ces vases odieux,
Et fuir avec horreur en détournant les yeux ?
J'implore vos conseils ; je m'y soumets sans peine :
Vous partagez ici mes malheurs et ma chaîne.
Ne craignez rien ; songez que, sous les lois du sort,
L'esclave et le tyran sont égaux dans la mort :
Ne dissimulez point, et bannissez la crainte.

LE CHŒUR.

Nous sommes sans effroi, nous parlerons sans feinte.

ÉLECTRE.

J'en jure le tombeau du plus grand des mortels,
Plus auguste pour moi, plus saint que les autels,

Ah ! si vous révérez la cendre de mon père,
Vous pouvez tout sur moi ; sa fille vous est chère.
Parlez.

LE CHŒUR.

En arrosant ce marbre inanimé,
Invoquez ce héros pour ceux qui l'ont aimé.

ÉLECTRE.

Et qui dois-je nommer ?

LE CHŒUR.

Les ennemis d'Egisthe.

ÉLECTRE.

Moi ?

LE CHŒUR.

Vous.

ÉLECTRE.

Moi seule, hélas !

LE CHŒUR.

Cet abandon si triste
Vous fait-il oublier qu'il est encor ?... Mais non :
C'est à vous seule, Électre, à prononcer ce nom.

ÉLECTRE.

Quel est donc votre espoir ? et qui voulez-vous dire ?

LE CHŒUR.

Oréste est loin de vous, mais Oreste respire.

ÉLECTRE.

Quel jour luit dans mon cœur !

LE CHŒUR.

Ce cœur infortuné
Ne doit rien voir ici qu'un père assassiné.
Contre ses assassins....

ÉLECTRE.

Faut-il que je vous croie ?

LE CHŒUR.

Demandez à grands cris que le ciel vous envoie....

ÉLECTRE.

Des juges? des vengeurs?

LE CHŒUR.

Un dieu pour vous armé,
Ou bien quelque mortel par les dieux animé,
Qui.... (gardez d'écouter des sentimens timides)
Qui verse sans pitié le sang des parricides.

ÉLECTRE.

Est-ce à moi, juste ciel! à moi qu'il est permis
De souhaiter la mort à de tels ennemis?

LE CHŒUR.

Tout est permis sans doute à qui poursuit le crime,
A qui s'en voit encor l'esclave et la victime.

ÉLECTRE.

Eh bien donc, ô Mercure, ô dieu des sombres bords!
Dont le sceptre tranquille est redouté des morts,
Va présenter mes vœux à ces dieux inflexibles
Dont mon père aujourd'hui subit les lois terribles;
A la Terre par qui tout naît et se détruit,
Qui rappelle en son sein tout ce qu'elle a produit.
O mon père! reçois cette liqueur sacrée.
(*Elle répand des libations.*)
Je t'appelle, ô grande ombre en mon cœur adorée!
Jette un œil de pitié sur tes tristes enfans;
Fais que dans ton palais ils rentrent triomphans!
Maintenant poursuivis, trahis par une mère,
Ils ne peuvent trouver d'asile sur la terre.
On a souillé ton lit, et ton épouse, ô ciel!
Y reçoit dans ses bras ton assassin cruel.
Oreste est fugitif, et moi je suis esclave;
Et ce lâche oppresseur, Égisthe qui nous brave,

Qui s'assied sur ton trône, et rit de nos soupirs,
Livrant aux voluptés ses coupables loisirs,
Riche de tes trésors, tranquille sur sa proie,
Dévore insolemment les dépouilles de Troie.
Mon père, entends ma voix : fais qu'Électre à jamais
Éloigne de son cœur l'exemple des forfaits,
Des destins ennemis supporte les injures,
Et conserve des mains innocentes et pures.
Tels sont mes vœux pour moi, pour ton malheureux fils.
Exauce d'autres vœux contre tes ennemis :
Parais ; élève-toi de ta tombe insultée ;
Parais ; qu'à ton aspect leur âme épouvantée
Ressente cet effroi, précurseur du trépas ;
Lance sur eux ces traits que l'on n'évite pas,
Que prépare et conduit Némésis indignée ;
Viens, donne-leur la mort comme ils te l'ont donnée.

(*Aux suivantes.*)

Et vous, faites entendre autour de ce cercueil
Les chants de la tristesse et les hymnes du deuil.

LE CHŒUR.

Pleurons, pleurons sur notre maître,
Sur notre maître malheureux.
Pleurons sur ses enfans. Ah ! ses enfans, peut-être,
Ont un sort encor plus affreux.
La source de nos pleurs ne peut être tarie ;
Que son ombre en soit attendrie.
Mêlons, mêlons nos pleurs à ces libations
Qu'Électre vient répandre
Sur cette auguste cendre,
Près de qui le Destin veut que nous gémissions.
O grand Agamemnon ! du séjour des ténèbres,
Entends nos cris funèbres !
Le malheur trop long-temps s'est reposé sur nous :
Que sur nos ennemis désormais il s'arrête.

ÉLECTRE.

Je dévoue aux enfers, à la mort, à tes coups
Leur criminelle tête.

LE CHOEUR.

Qui sera ton vengeur? qui nous sauvera tous?
O Mars! de sang insatiable!
O Mars! c'est à toi de frapper.
Descends, prends dans tes mains ce glaive inévitable,
Qui vient moissonner le coupable
Au moment qu'il croit échapper.

On peut résumer qu'Eschyle a inventé la scène, le dialogue et l'appareil théâtral; qu'il a le premier traité une action; qu'il a été grand poëte dans ses chœurs; qu'il s'est élevé dans quelques scènes au ton de la vraie tragédie; qu'enfin il a eu la gloire d'ouvrir la route où Sophocle et Euripide ont été bien plus loin que lui.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE
DES MATIÈRES.

Pages.

Préface. 1

Introduction. Notions générales sur l'art d'éc ire, sur la réalité et la nécessité de cet art, sur la nature des préceptes, sur l'alliance de la philosophie et des arts de l'imagination, sur l'acception des mots de *goût* et de *génie*. 9

PREMIÈRE PARTIE.

ANCIENS.

LIVRE PREMIER. Poésie. 41

Chapitre premier. Analyse de la Poétique d'Aristote. . . . . *ibid.*

Chap. II. Analyse du Traité du Sublime de Longin. 85

Chap. III. De la Langue française comparée aux langues anciennes. 125

Chap. IV. De la Poésie épique chez les anciens. 177

Section première. De l'Épopée grecque. . . . *ibid.*

Homère et l'Iliade. 196

L'Odyssée. 238

Sect. II. De l'Épopée latine. Virgile, etc. . . 250

Lucain. 263

Pages.
SECT. III. Appendice sur Hésiode, Ovide, Lucrèce et Manilius. 288
CHAP. V. De la Tragédie ancienne. 299
SECTION PREMIÈRE. Idée générale sur le Théâtre des anciens, ... ibid.
SECT. II. D'Eschyle. 309

FIN DE LA TABLE.

